РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Г. В. МОСКВИЧЕВА

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ



Г. В. МОСКВИЧЕВА

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

*Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов
педагогических институтов
по специальности № 2101
«Русский язык и литература»*

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1986

ББК 83.3Р1
М82

Рецензенты: Кафедра русской литературы
филологического факультета МГУ им. М. И. Ломоносова
(зав. кафедрой — доктор филологических наук *В. И. Кулешов*);
доктор филологических наук *В. А. Бочкарев*

Москвичева Г. В.

М82 Русский классицизм: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.»— М.: Просвещение, 1986.— 191 с.

Книга рассказывает о классицизме как о целостном литературном явлении, как о художественной системе, объединившей множество писательских индивидуальностей.

В ней освещаются вопросы идеологической направленности и художественной специфики классицизма, его связь с общественной и эстетической мыслью эпохи.

Подробно анализируются произведения, изучаемые в школе.

М $\frac{4309000000—383}{103(03)—86}$ 24—86 ББК 83.3Р1
8Р1

© Издательство «Просвещение», 1986

От автора

Преодоление внеисторического подхода к литературе классицизма было начато исследователями литературы на рубеже XIX—XX веков. В советский период оно связано с именами Г. Гуковского, П. Беркова, Д. Благого, Г. Поспелова, А. Западова, К. Пигарева. Появление работ названных исследователей о творчестве М. Ломоносова, А. Сумарокова, Г. Державина, Д. Фонвизина создало условия для объективной оценки художественного наследия классицизма, его места в общем литературном развитии. В настоящее время классицизм признан ведущим направлением в русской литературе XVIII века.

Наибольшую актуальность в изучении этого направления на современном этапе приобрели вопросы его идеологической направленности и художественной специфики, связей с общественной и эстетической мыслью эпохи, соотнесенности с другими эстетическими системами (барокко, просветительским реализмом, сентиментализмом, реализмом). Однако следует заметить, что в отдельных новейших работах интерес к этим вопросам ослаблен: на передний план выдвинуто рассмотрение классицизма как некоего внесоциального, внеисторического понятия художественности [1].

Проблемы русского классицизма весьма остро решаются в настоящее время и в работах зарубежных исследователей и историков русской литературы. К ним следует прежде всего отнести освещение связей русской и европейской художественной мысли, разработку проблемы славянского барокко в соотнесении с классицизмом, проблемы типологии и истории отдельных жанров.

Настоящая работа строится с учетом современного состояния изучения классицизма в советской и зарубежной науке. Автор не ставит целью перенести на ее страницы непрекращающиеся споры вокруг названных выше вопросов. Он видит свою задачу в ином: в позитивной характеристике классицизма. Дискуссионный момент вводится лишь в самых необходимых случаях, когда речь идет о сущности классицизма, его философской, социальной и эстетической природе.

В последние десятилетия в изучении русского классицизма преобладал тип монографического исследования творчества отдельных его представителей. Автор данной

---

[1] См.: Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982.

книги хотел бы рассказать о классицизме как о целостном литературном явлении, как о художественной системе, объединившей множество писательских индивидуальностей.

Известно, что жанровая категория была главной в художественном освоении действительности писателями классицизма. Это определило замысел пособия и его структуру. Она основана на рассмотрении характерных для классицизма жанровых форм — оды, трагедии, поэмы, комедии, стихотворной сатиры, басни, элегии, взятых в историческом развитии. Такое построение книги представляется наиболее целесообразным, поскольку не создает противоречия между общей характеристикой классицизма и анализом творчества его отдельных представителей. Кроме того, — и это главное — построенное таким образом пособие позволяет с большей полнотой и объективностью выявить своеобразие классицизма как эстетической системы, особенности художественного мышления его писателей, связи с античной и европейской литературой, а также с национальными традициями, его значимость для последующего развития русской литературы.

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ И ЕГО СВОЕОБРАЗИЕ

Классицизм формировался во всех странах как литературное направление эпохи абсолютизма. Зародился он в Италии в середине XVI века. Начало его развития во Франции связано с именем поэта Малерба (конец XVI века), писавшего высокие оды. Наиболее совершенное художественное выражение классицизм получил в XVII веке в творчестве Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена. Во Франции классицизм нашел свое теоретическое обоснование в стихотворном трактате Буало «Поэтическое искусство» (1674).

Русский классицизм утверждался в эпоху становления национальной государственности. Несколько столетий Московская Русь вела упорную борьбу с монголо-татарами. При Петре I была сделана решительная попытка выйти из вековой отсталости.

Преобразования, осуществленные Петром I, были вызваны потребностями национального, исторического развития России и коснулись всех сторон государственной и общественной жизни страны. Они определили рост национального могущества, строительство национальной культуры, подъем национального сознания, развитие просвещения.

Особенности исторического развития России не могли не отразиться на характере литературного движения той поры. В условиях торжества новой государственности литература становится важнейшим средством утверждения новых идей — идей гражданственности, основанных на строгом соблюдении отдельной личностью принципа «общей пользы».

Русский классицизм, как справедливо заметил В. Г. Белинский, начал развиваться с сатиры[1]. Первым крупным русским писателем явился Антиох Кантемир (1708—1744).

Антиох Кантемир получил отличное домашнее воспитание и образование, свободно владел несколькими европейскими и древними языками. Будучи сторонником и защитником петровских преобразований, он выступил в своих литературных произведениях против врагов науки и просвещения из числа реакционного дворянства и духовенства. Главным литературным жанром его была сатира. И хотя его сатиры в России были изданы после его смер-

[1] См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 41; т. 7, с. 118—119; т. 9, с. 434.

ти, они положили начало тому обличительному, критическому направлению в русской литературе, к которому Белинский относил Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя.

Интересы молодой России отстаивал Кантемир и за границей — сначала в качестве посла в Англии, а потом во Франции, обнаружив на этом посту незаурядные способности дипломата и глубокую преданность Родине.

Представителями классицизма в России, кроме Кантемира, были В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков.

Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1768) получил образование в Московской духовной академии и завершил его в Парижском университете (Сорбонне), куда добрался «шедши пеш». Так велико было стремление будущего ученого и поэта к знаниям. Он был первым русским профессором, отличался необыкновенным трудолюбием и оставил после себя множество литературных произведений и теоретических работ. Писал поэмы, оды, трагедии, басни, элегии. Однако главной его заслугой перед русской литературой была проведенная им реформа стихосложения.

Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765), по определению Белинского, «был Петром Великим нашей литературы»[1]. Выходец из простого народа, он благодаря своим личным качествам — уму, энергии, необыкновенному трудолюбию и целеустремленности — достигает вершин науки. Как и Тредиаковский, он также окончил Московскую духовную академию, завершил образование за границей (в Германии), и его дальнейшая жизнь была связана с Российской Академией наук. Будучи цельной натурой, Ломоносов обладал независимым характером. Деятельность его в академии охватывала все области научного знания. В каждой из них — в химии, физике, астрономии — он достиг значительных успехов. Великий ученый, осуществивший ряд открытий в области точных наук, Ломоносов был замечательным поэтом и филологом. Роль его в развитии русской литературы огромна. Он положил начало формированию национального литературного языка, завершил преобразование русского стиха, начатое Тредиаковским, явился создателем русской оды классицизма.

Проникнутая высокими гражданскими идеалами, ода Ломоносова выразила его стремление к активному воздействию, с одной стороны, на «сильных мира сего», на тех, от кого, по его мнению, зависело просвещение и процвета-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 674.

ние России, с другой — на тех, с кем связывал он появление в стране «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов».

Русская литература классицизма, по справедливому замечанию М. Горького, носила педагогический характер[1]. Воспитательная направленность ее выразилась не только в сатире Кантемира или оде Ломоносова, но и в высокой трагедии Сумарокова.

Александр Петрович Сумароков (1718—1777) получил воспитание в закрытом привилегированном учебном заведении, был на военной службе, затем — первым директором государственного театра, но главным делом своей жизни считал всегда литературу. Взгляд его на роль литературы в общественной жизни совпадал с литературной позицией Тредиаковского и Ломоносова. Однако если Ломоносов в своем творчестве выступал с общегосударственной просветительской программой, то литературная деятельность Сумарокова определялась задачами воспитания в первую очередь дворянского сословия, утверждения гражданских идеалов русского дворянства. Ведущим жанром его творчества была трагедия, хотя он писал и комедии, и басни, и оды, и эпиграммы, и сатиры. С Сумароковым связано теоретическое оформление литературной программы русского классицизма.

Литературная деятельность Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова в 30—50-е годы XVIII столетия обозначила границы первого периода в развитии русского классицизма. Творческие усилия писателей были направлены на решение общенациональных задач, вставших перед новым государством,— развитие просвещения и науки, создание литературы и национального языка. В силу того, что классовая природа абсолютной монархии в этот период была в значительной степени приглушена решением общегосударственных задач, ни Ломоносов, ни Тредиаковский не видели «темных сторон» современного им общественного порядка. Наиболее полно общенациональный подъем отразился в деятельности Ломоносова. Он определил содержание его од и понимание им характера общественного служения литературы.

Следующий, второй период в развитии классицизма в России был представлен именами Д. И. Фонвизина, Г. Р. Державина, Я. Б. Княжнина, В. В. Капниста, И. И. Хемницера. Он охватывает последнюю треть века.

---

[1] Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 14.

Денис Иванович Фонвизин (1745—1792) учился в одном из самых демократических учебных заведений того времени — Московском университете, рано занялся литературой, обнаружил яркий комедийный талант. Он писал эпиграммы, басни, сатиры. Однако прославился как автор двух комедий — «Бригадир» и «Недоросль». В них с наибольшей полнотой проявилась личность писателя: его критический ум, острая наблюдательность, нетерпимость к темным сторонам русской жизни, высота нравственных идеалов. «Другом свободы» назвал Фонвизина А. С. Пушкин. Значение его комедий высоко оценивал А. И. Герцен. По его словам, они разбудили «фалангу великих насмешников, и их-то смеху сквозь слезы литература обязана своими крупнейшими успехами и в значительной мере своим влиянием в России»[1].

Судьба Гаврилы Романовича Державина (1743—1816) необычна. Сын бедного дворянина, затем рядовой гвардии, он благодаря своим личным качествам стал сенатором, потом президентом коммерц-коллегии и, наконец, министром юстиции. При этом остается человеком, непримиримым ко всем проявлениям социального и нравственного зла.

В жанровом отношении его творчество разнообразно. Но наиболее значительным явлением были его оды. В них он соединял лирику с сатирой, первым «дерзнул в забавном русском слоге» говорить о самых серьезных и возвышенных темах. Для Державина было характерно тяготение к простоте и естественности в творчестве. В истории русской литературы Державин остался крупнейшим представителем высокой, гражданственной поэзии классицизма.

Продолжателем традиций классицизма в условиях нового времени был Яков Борисович Княжнин (1742—1791). Он получил гуманитарное образование и рано обнаружил склонность к литературному творчеству. В его творчестве проявилось критическое отношение к русской действительности екатерининской эпохи. Это подтверждают его комедии и особенно трагедия «Вадим Новгородский», оказавшая сильное влияние на литературу первой трети XIX века. Вслед за Княжниным и в его традиции героический образ республиканца Вадима будет воссоздан поэтом-декабристом Рылеевым, а позднее — Лермонтовым («Последний сын вольности»).

Гражданские мотивы, составляющие главную особенность русского классицизма, в последнюю треть века при-

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 9-ти т. М., 1958, т. 8, с. 163.

обретают социальную окраску. В творчестве поэта Державина, комедиографов Фонвизина и Капниста, баснописца Хемницера ставятся коренные проблемы социальной и политической жизни страны. Среди них — проблема крепостного права и проблема власти. Осуждаются помещики-крепостники, чиновники-взяточники, монархи-тираны, недостойные вельможи. Критическое восприятие русской действительности формировалось самой жизнью. Она давала многочисленные примеры того, что первое сословие в государстве (дворянство) заражено корыстолюбием, погрязло в мелочах своего бытия, равнодушно к судьбам государства и народа.

Третий этап классицизма (первые десятилетия XIX века) представлен именами А. С. Шишкова, известного своей книгой «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», А. С. Ширинского-Шихматова, автора историко-героических поэм «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» и «Петр Великий», А. Н. Грузинцева, писавшего трагедии и эпические поэмы на русские исторические сюжеты, Д. И. Хвостова, выступавшего в жанре притчи (басни), и др. Ни в идейном, ни в художественном отношении классицизм в этот период не вносит ничего нового в литературу. Характер литературного процесса в это время определяется преимущественно романтизмом. Крупнейшие его представители — В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков — явились непосредственными предшественниками А. С. Пушкина.

Формирование художественной системы классицизма на Западе совпало с эпохой господства метафизики. Значение ее в научном познании природы высоко оценивал Ф. Энгельс. «Разложение природы на ее отдельные части,— писал он во «Введении» к своей работе «Анти-Дюринг»,— разделение различных процессов и предметов природы на определенные классы, исследование внутреннего строения органических тел по их многообразным анатомическим формам — все это было основным условием тех исполинских успехов, которые были достигнуты в области познания природы в последние четыреста лет»[1]. Но Энгельс видел и слабые стороны этого метода: перенесенный в философию, он лег в основу «учения об абсолютной неизменности природы» и породил метафизический способ мышления. Этот способ отличала привычка «рассматривать вещи и

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1961, т. 20, с. 20.

процессы природы в их обособленности, вне их великой общей связи, и в силу этого — не в движении, а в неподвижном состоянии, не как существенно изменчивые, а как вечно неизменные, не живыми, а мертвыми»[1].

В распространении метафизического способа мышления особую роль, по мнению Энгельса, играла английская философия; определяющим он был и для французских социально-философских трудов XVII века.

Метафизический способ мышления, свойственный эпохе, определил особенности художественного мышления писателей классицизма. Явления природы, как и явления общественной жизни, изображались ими вне их связи друг с другом, вне их развития и движения. Это обусловило деление «природы» в классицизме на явления возвышенные и низменные, добродетельные и порочные, трагические и смешные. Отсюда и строгая система жанров, основанная на противопоставлении: трагедия и комедия, ода и сатира, поэма и басня и т. д. К каждому жанру был отнесен определенный круг явлений, из которого нельзя было выйти: «высокое» и «низкое» никогда не соединялось в одном произведении.

Так, предметом высоких жанров — поэмы, оды, трагедии — могла быть только жизнь высшая, духовная, идеальная. Напротив, содержание низких жанров — сатиры, комедии, басни — сводилось к изображению жизни частной, будничной, материальной. В силу этого обращение к тому или иному жанру в эпоху классицизма само по себе уже предопределяло тему, содержание, образные и интонационно-стилевые особенности произведений.

Трагедия нам плач и горесть представляет,
Как люто, например, Венерин гнев терзает.
. . . .
Свойство комедии — издевкой править нрав.
Смешить и пользовать — прямой ее устав...
В сатирах дóлжны мы пороки осуждать...—

характеризует жанры теоретик русского классицизма А. П. Сумароков в «Эпистоле II. О стихотворстве».

В зависимость от жанра был поставлен выбор средств эмоционального воздействия на человека. В трагедии — это приятный ужас и живое сострадание, в комедии — смех, в сатире — гнев, в оде — восторг. Каждому чувству присущ был свой «язык». Буало в «Поэтическом искусстве» писал:

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1961, т. 20, с. 20—21.

...Мудрой щедростью природы всемогущей
Был каждой страсти дан язык, лишь ей присущий,
Высокомерен гнев, в словах несдержан он,
А речь уныния прерывиста, как стон[1].

Содержанию и назначению произведения должен отвечать и его стиль. У Сумарокова в его «Эпистоле I» читаем:

Письмо, что грамоткой простой народ зовет,
С отсутствующими обычну речь ведет,
Быть должно без затей и кратко сочиненно,
Как просто говорим, так просто изъясненно.

Напротив,

Слова, которые пред обществом бывают,
Хоть их пером, хотя языком предлагают,
Гораздо должны быть пышнее сложены,
И риторски б красы в них были включены...

Метафизическое восприятие действительности определило особенности художественного обобщения в литературе классицизма. Образ в значительной степени был условен, строился на изображении определенной, но единственной черты человеческого характера.

Понимание художественного характера в классицизме сложилось под влиянием античности. «Характер — это то, в чем обнаруживается направление воли»; «этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли»,— читаем в «Поэтике» Аристотеля[2]. В соответствии с таким пониманием характера люди делились в античной теории по их нравственной основе на худших и лучших. Однако изображение характера как «направления воли» предполагало, по Аристотелю, существование в нем иных побуждений, но основывалось на подавлении их во имя главного. Художественный характер должен быть освобожден от всего «случайного»[3].

Понимание характера как одного нравственного свойства (человек злой, добрый, завистливый и т. д.) отвечало метафизическому восприятию явлений жизни в эпоху классицизма. Вслед за античными теоретиками — Аристотелем и Горацием — Буало полагал, что:

Природа от своих бесчисленных щедрот
Особые черты всем людям раздает.

Эти черты определяют психологический склад человека, делают одного чудаком, другого — мотом, третьего — ленив-

---

[1] Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 82.
[2] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 60, 87.
[3] Там же, с. 89.

цем и т. д. К одному свойству сводился характер и в русском классицизме.

Изображение характера как одного свойства — положительного или отрицательного — строилось в классицизме на гиперболе, преувеличении. В результате персонажи были или полностью порочными, или, напротив, полностью благородными. Скупости не сообщалось ничего, кроме скупости, великодушию — кроме великодушия.

Но это не привело к однообразию характеров в классицизме, как нередко принято считать. Характер был воплощением одного свойства, но свойства эти были различны. Поэтому разнообразны были и характеры. Сид Корнеля, Гарпагон, Дон Жуан, Журден, Тартюф Мольера, Вадим Княжнина, Скотинин, Простакова, Митрофан Фонвизина — все эти образы свидетельствуют о многообразии созданных писателями классицизма характеров в строгих пределах таких понятий, как «благородный» или «неблагородный».

Русский классицизм использовал достижения европейской мысли. Утверждение высоких гражданских и нравственных идеалов, следование «природе» (т. е. жизни), подражание образцам античной литературы, соблюдение выработанных теоретиками «правил» — все это было положено и в основу поэтики русского классицизма [1]. В ее разработке приняли участие Ломоносов, Тредиаковский. Особую роль сыграл Сумароков с его эпистолами (посланиями) «О русском языке» и «О стихотворстве».

В эстетике русского классицизма отражена связь с метафизикой и рационализмом. Категории добра и зла русскими писателями соотносились с наличием или отсутствием разумного начала в человеке. В статье «О суеверии и лицемерии» Сумароков писал: «...разум и просвещение, помоществуя совести, могут ево (человека.— Г. М.) удерживати во границах честности и благорассуждения». Эту мысль мы найдем и у Тредиаковского. В «Слове о премудрости, благоразумии и добродетели» он писал, что человек одарен «силою, рассудительно размышляющею. ...Сила сия показывает себя в нас, во-первых, разумом, а потом волею». Назначение разума — «познавать истину и различать ее от ложного; воли же свободно клониться к добру, предпочитать полезное и разделять оное от вредного. Ибо как истина есть конец всего нашего познания, так добро —

[1] С историей становления теории классицизма в России знакомит исследование: Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. М., 1981.

цель всех наших есть деяний». Об этом пишет и Радищев в «Беседе о том, что есть сын отечества»: «Известно, что человек — существо свободное, поелику одарено умом, разумом и свободною волею, что свобода его состоит в избрании лучшего, что сие лучшее познает он и избирает посредством разума, постигает пособием ума и стремится всегда к прекрасному, величественному, высокому»[1].

Таким образом, добродетельным, истинно благородным человеком мог быть только тот, кто действовал не под влиянием душевных волнений или «страстей», а руководствовался в своем поведении требованиями разума, исходил из того, что принято было считать добром. Идеалом был человек, способный приносить общественную пользу. «Кое же звание по моему мнению первое? — спрашивал Сумароков.— Человека просвещенного и полезного обществу». Об этом будет говорить и Радищев: «Истинное благородство есть добродетельные поступки», находящиеся «в беспрерывном благотворении роду человеческому, а преимущественно своим соотечественникам»[2].

Рационалистами были русские писатели не только в вопросах морали; на признании за разумом определяющей роли строилось художественное творчество Кантемира, Сумарокова, Ломоносова, Державина, Фонвизина.

Вместе с тем представители русского классицизма испытали воздействие просветительской мысли XVIII века. Учение английского философа Локка о роли воспитания в нравственном совершенствовании человека оказало сильное влияние на духовную жизнь эпохи. Оно было принято и русской литературой классицизма, так как в его основе лежала идея воспитания человека в соответствии с требованиями разума. Уже у Кантемира в его сатире «О воспитании» добро и зло не считаются природными свойствами человека. Сатирик большое значение придает внешнему воздействию. Ребенок вырастает таким, каким его воспитают. Однако в этом произведении, как позднее в произведениях других писателей русского классицизма, в том числе у Фонвизина в его «Недоросле», главной останется по-прежнему рационалистическая идея. Поведение окружающих оказывает решающее влияние на личность ребенка. Добродетельное или порочное, оно служит примером, образцом для подражания. Поэтому воспитатели должны

---

[1] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. в 3-х т. М.—Л., 1938, т. 1, с. 215.

[2] Там же, с. 222.

руководствоваться в своем поведении высокими нравственными понятиями.

Однако русскому классицизму осталась чужда социальная, идеологическая основа философской системы Локка, который первым обосновал принцип буржуазной, конституционно-парламентской монархии. Русский классицизм не принял этой идеи и остался на позициях признания абсолютной монархии как лучшей формы государственного правления.

В современной литературной науке справедливо признано, что социально-историческая природа классицизма носила двойственный характер. Действительно, с одной стороны, его отличал гражданский пафос, утверждение высокого общественного и нравственного идеала. Классицизм на Западе явился искусством, идеологически и художественно выразившим эпоху так называемого просвещенного абсолютизма. С просвещенным абсолютизмом и в России связано становление национальной государственности и культуры, формирование национального самосознания и развитие просвещения. Идеал, на который был ориентирован классицизм, в Европе и у нас отражал представления лучших умов эпохи о том, какой должна быть личность в новом, просвещенно-абсолютистском государстве. В качестве истинного героя эпохи провозглашается человек, для которого интересы государства и нации выше личных интересов. В русском классицизме такой герой изображался в одах Ломоносова и Державина, трагедиях Сумарокова и Княжнина, поэмах Кантемира, Ломоносова, Хераскова. В поисках этого героя русская литература обращается к героическим страницам национальной истории, к далекому и совсем недавнему прошлому страны. Там она находит образы людей, деятельность которых была одушевлена любовью к отечеству, заботой об освобождении его от исконных врагов, об усилении могущества Русского государства. Со страниц произведений русской литературы классицизма встают величественные образы русских князей и полководцев, имена которых, овеянные героическим ореолом, свято хранила память народная: Вадим Новгородский, Святослав, Владимир Мономах, Александр Невский, Дмитрий Донской, Петр I и др.

В своих лучших произведениях русская литература классицизма заявила о своей непримиримости ко всем проявлениям нравственного зла. Ее традиционные «похвалы» власти в оде, поэме, трагедии, комедии никогда не

принимали характера лести, потому что были неизменно проникнуты требовательным отношением к исполнению дворянином, чиновником, вельможей, монархом своего долга перед отечеством, государством, «подданными».

С другой стороны, произведения классицизма имели определенную социально-политическую направленность. Общенациональный пафос, гуманизм, свойственный им, сочетаются с признанием права дворян на крепостной труд и верой в преобразующую роль так называемого просвещенного монарха. Власть просвещенного монарха даже лучшим писателям классицизма представлялась вечной и незыблемой. Монархическое правление признавал Тредиаковский, о чем он выскажется в «Предисловии» к роману «Аргенида». Общепринятым в литературоведении считается мнение, что оды Ломоносова являются выражением программы просвещенного абсолютизма в его прогрессивных устремлениях[1]. Никогда не подвергал сомнению принцип абсолютной власти просвещенного монарха Сумароков. И только в трагедии Княжнина «Вадим Новгородский», по сути впервые в русской литературе классицизма, выдвигается идея республики с ее демократией и свободами. Однако и это произведение не может считаться антимонархическим.

В последние десятилетия XVIII века лишь Радищев в своем творчестве взрывал основы дворянского сознания. Его политические воззрения основывались на убеждении, что «самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние»[2]. В оде «Вольность» он воспел насильственное ниспровержение монарха и установление народоправления.

Писатели классицизма не подвергали сомнению и социальную структуру общества. «Телу потребна голова, здравие всех членов и душа; обществу потребна верховная власть; все должности и науки земледелец питает, солдат защищает, ученый просвещает»,— писал Сумароков в одной из своих статей.

Критические мотивы в литературе классицизма последней трети века не содержали революционных выводов. Характерными были иные настроения. Они отражали, по словам Н. А. Добролюбова, стремление «не повредить

---

[1] Существует, однако, и иное мнение. См.: Морозов А. А. М. В. Ломоносов. —В кн.: Ломоносов М. В. Избр. произв. М.—Л., 1965, с. 53.

[2] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. в 3-х т. М.—Л., 1938—1952, т. 2, с. 282.

зданию существующего порядка», так как господствовала убежденность, что «здание само по себе совершенно хорошо, но что его нужно только очистить несколько от накопленного в нем сора»[1]. Исключением в литературе XVIII века стало лишь творчество Радищева.

Несмотря на то что критика различных сторон самодержавно-крепостнического государства велась в литературе классицизма вплоть до Радищева с позиций дворянского сословия и не покушалась на социальную и политическую структуру общества, тем не менее она отражала не только образ мыслей лучшей части просвещенного дворянства: она была близка и тем настроениям, которые характеризовали народное сознание эпохи и которые вызвали крестьянское движение во главе с Пугачевым. Связь критических жанров (комедии, сатиры, басни) с освободительными тенденциями в общественном сознании конца века определила влияние произведений классицизма на последующее развитие лирики, драматургии и литературы в целом, особенно на творчество поэтов-декабристов.

В выборе жанров русский классицизм ориентировался на существовавшие уже формы — трагедию, эпопею, оду, сатиру, элегию, эпиграмму и др. Они сложились в процессе всего литературного развития. Причем решающая роль в их создании принадлежала античной эпохе.

Отбирая жанры и приводя их в определенную систему, Буало в своем стихотворном трактате опирается на учение Аристотеля. Одновременно он учитывает требования своей эпохи. Четкая социально-политическая направленность литературы классицизма определила огромное внимание ее теоретиков к содержательной стороне произведений. «Всего важнее смысл»,— говорил Буало, обращаясь к поэтам. Рассматривая произведение в его содержании и форме, он утверждал главенствующую роль содержания:

Будь иль в трагедии, в эклоге, иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он — властелин ее, она его раба.

Это определило систематизацию жанров в классицизме. Объединение жанров в группы: «высокие», «средние», «низкие»— основывалось на связи конкретного жанра с той или иной «действительностью». А она была «возвышенной» или «низменной».

---

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.—Л., 1962, т. 5, с. 350.

В развитии русской жанровой теории классицизма справедливо усматриваются два периода. Первый период — Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова — это время создания четкой и организованной системы жанров, учитывающей как достижения французской жанровой теории, так и состояние национальной русской литературы. Второй период связан с деятельностью Державина, Хераскова. К этим двум именам присоединяются имена Лукина и Плавильщикова[1]. Он ознаменован началом разрушения строгих жанрово-типологических характеристик, становлением жанров, рождавшихся на стыке традиционных, что создавало предпосылки для выхода в другую литературную эпоху.

Хотя жанры в классицизме были объединены в целостную систему, это не исключало наличия в ней ведущих жанров. Такими жанрами стали «высокие» (ода, эпопея, трагедия) и «низкие» (комедия, сатира, басня).

Эпоха формирования национальных государств и национальной культуры создавала условия, требовавшие сильных характеров. Изображение сильной личности, для которой интересы государства и общества становились личными интересами, возможно было в первую очередь в поэме как жанре героико-патриотическом. Этим требованиям отвечала и трагедия. Она способна была раскрыть трагизм преодоления личностью противоречий «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления». Выражению общенационального содержания отвечал и жанр высокой, гражданской оды. Она оказалась также в числе ведущих жанров классицизма. На тех же принципах основано обращение писателей к жанрам комедии, сатиры, басни, в которых ставились те же проблемы, что и в «высоких» жанрах, но решались иным художественным путем — через осмеяние недостойных людей.

Роман (любовно-авантюрный), интенсивно развивавшийся в европейских литературах XVIII века, был решительно отвергнут русскими писателями. Исключение составил лишь французский политический роман XVII века («Аргенида» Барклая и «Похождения Телемака» Фенелона).

Из других жанров особого упоминания, по их значению в последующем развитии литературы, заслуживает элегия, послание, песня. Обращенные к изображению внутреннего мира отдельного человека, они не заняли в литературе

[1] См.: Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX вв. М., 1978, с. 29 и след.

классицизма периода его расцвета, проникнутой высокими гражданскими идеалами, ведущего положения.

Однако в связи с изменением общей ситуации в литературе последней трети века интерес к этим жанрам растет. Особое место в художественной практике писателей классицизма из «средних» жанров в это время занимает элегия.

Идеологическая и художественная общность русского и европейского классицизма не исключала национального своеобразия русской литературы XVIII века. Русский классицизм, связанный с задачами и потребностями развивающегося русского общества, с возможностями его художественного развития, приобрел свои специфические национальные особенности. Он оставался «дворянским» направлением в литературе. Однако рост общественного сознания в России, потребность в своей литературе обусловили глубокую связь его произведений с традициями устного поэтического творчества и древнерусской литературы.

Связи русского классицизма с устно-поэтическими традициями были достаточно широкими и разнообразными и касались по существу как идейно-тематических, так и художественных проблем. В русле народно-героических традиций создавался образ положительного героя, воплощавшего идеал гражданского служения родине. Он был характерен для торжественной оды, высокой трагедии, героической поэмы.

Русские писатели классицизма остались верны основному принципу классицизма — изображать события отдаленных эпох, но в противоположность европейскому, в частности французскому классицизму, обратились главным образом к отечественной истории. Летописный материал послужил основой для большинства русских трагедий. Народные источники (песни) использовались Херасковым при написании героической поэмы «Россиада». И хотя этот материал не имел часто прямого отношения к научной истории, использование событий прошлого, преломленных через призму народного восприятия, весьма характерно для отечественного классицизма периода его расцвета.

Влияние народной сатиры, а также древней письменной традиции наиболее заметно сказалось на таких жанрах русской литературы XVIII века, как стихотворная сатира, комедия, басня. Образы отрицательных персонажей определялись не только поэтикой классицизма, но и народной традицией, заострявшей внимание на социальной стороне явления. Это определило уже в пору расцвета классицизма, совпавшего с торжеством в России абсолютной монар-

хии, переход писателей от изображения нравственных недостатков отдельных людей к воспроизведению носителей общественного, социального зла.

Стремление русской литературы классицизма к самостоятельности и самобытности выявилось и в преобразовании литературного языка и стиха, осуществленном на соединении народной и лучшей книжной традиции. Так, Тредиаковский признавался, что его тонический стих создавался под непосредственным влиянием русских народных песен. Осуществленная Ломоносовым реформа русского языка основывалась на сближении литературного языка с разговорной речью, освобождении его, с одной стороны, от варваризмов, с другой — от «обветшалых» славянизмов. И наконец, следует отметить широкое использование писателями, особенно в «низких» жанрах, богатств народного языка, его пословично-поговорочного материала.

Для русского классицизма на всем протяжении его развития определяющим оставалось утверждение принципа «общей пользы». «Общее» неизменно ассоциировалось в сознании русских писателей с понятием государства, родины. Классицизм решал задачи воспитания человека-гражданина. И делал он это путем формирования нравственных качеств человека в сфере его общественных отношений. Поэтому тема взаимоотношений человека и общества, индивида и государства художественно реализовывалась по сути во всех жанрах русского классицизма, принимая лишь разную форму в комедии Фонвизина или трагедии Сумарокова, оде Ломоносова или сатире Кантемира, поэме Хераскова или басне Хемницера. Сумарокова, Фонвизина, Державина интересовал не просто идеал дворянина, а русского дворянина. И подготовительная работа не прошла даром. Россия откликнулась на это 1812 годом.

Гражданские мотивы в русской литературе классицизма не ослабевают даже в период его идейного и художественного спада, что происходит в последнее десятилетие XVIII — первые десятилетия XIX века, когда зарождается идеология Просвещения. Выявляя класовую сущность Российского государства, они меняют лишь свое наполнение: начинают отражать диалектику общественного процесса, его противоречивость. Такое отношение к действительности мы наблюдаем уже у Фонвизина. В дальнейшем это вывело русскую литературу из сферы сословных интересов на путь утверждения общенародных интересов. Такой станет русская литература в эпоху критического реализма, под знаменем которого пойдет ее развитие в XIX веке.

М. В. ЛОМОНОСОВ, В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ, А. П. СУМАРОКОВ, Г. Р. ДЕРЖАВИН, А. Н. РАДИЩЕВ

Из истории и теории жанра

Ода — один из главных жанров классицизма. Возникла она в античной литературе и представляла собой в ту пору песню с широким лирическим содержанием: могла воспевать подвиги героев, но могла рассказывать и о любви или быть веселой застольной песней.

Отношение к оде как к песне в широком смысле было сохранено во французском классицизме. В русской теории классицизма в понятие «ода» вкладывается уже более определенный, узкий смысл. Сумароков, Тредиаковский, а вслед за ними Державин, говоря об оде, имеют в виду лирическое стихотворение, воспевающее героев. В греческой поэзии ода была представлена Пиндаром, во французском классицизме — Малербом, в русской литературе — Ломоносовым.

Ода утверждается ими как жанр героической, гражданской лирики, с обязательным «высоким» содержанием и торжественным, «возвышенным» стилем его выражения. От оды как жанра высокой лирики они отличают собственно песню. Песня в их понимании — это лирическое стихотворение, посвященное только любви. Она не требует ораторского слога, характеризуется простотой и ясностью.

Ода как жанр высокой торжественной поэзии получает в литературе классицизма периода его расцвета преимущественное развитие. Это связано с тем, что эпоха, с которой было связано развитие классицизма, провозгласила торжество общих интересов над интересами личными. Торжественная ода со времен античности воспевала важнейшие события внешней или внутренней жизни государства. Именно поэтому жанр высокой оды больше отвечал задачам эпохи национального единения, чем, к примеру, жанр любовной или застольной песни. Переживания человека, вызванные событиями его личной жизни — любовью, разлукой с близкими, их смертью,— были отодвинуты на второй план. Всеобщий интерес могли вызвать лишь те переживания поэта, в которых отражались события общенационального, общегосударственного масштаба.

Поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер очень точно определил особенности высокой оды и считал обращение к жанру мерилом гражданственности поэта. Он писал в одной из своих статей: «В оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд Промысла, торжествует о величии родимого края, мещет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга». Поэт в оде — носитель общенационального сознания, выразитель мыслей и чувств эпохи.

Именно это сделало ее ведущим жанром гражданской поэзии классицизма, хотя она и сохраняла за собой особенности хвалебного произведения. В этом отношении ода классицизма перекликалась с одой античных поэтов.

Ода в классицизме была жанром строгой формы. Ее обязательным признаком был лирический беспорядок, предполагавший свободное развитие поэтической мысли. Обязательными для ее структуры стали и другие постоянные элементы: похвалы определенному лицу, нравоучительные рассуждения, предсказания, исторические или мифологические образы, обращения поэта к природе, музам и др. Они входили в композицию оды независимо от ее основной темы и составляли особенность не только русской или французской оды. Они были присущи и восточной, к примеру арабской, оде (см.: Гибб Х. А. Р. Арабская литература. Классический период. М., 1960, с. 22).

В этом отношении ода напоминала ораторскую речь: она должна была обладать той же степенью доказательности и эмоционального воздействия. Строилась ода, подобно ораторскому слову, из трех обязательных частей: приступа, т. е. введения темы, рассуждения, где эта тема развивалась с помощью примеров-образов, и краткого, но эмоционально сильного заключения. Каждая из трех частей имела свои особенности построения. Но в любом случае доводы в пользу главной мысли должны располагаться, по словам Ломоносова, «таким образом, чтобы сильные были напереди, которые послабее, те в середине, а самые сильные на конце»[1].

Выработанная теоретиками классицизма поэтическая схема оды сохранялась на протяжении всего ее развития, начиная с творчества Ломоносова и кончая творчеством его последователей в конце XVIII — начале XIX века. И все-таки высокое совершенство русской оды определя-

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 7, с. 294.

лось не тем, что авторы ее точно следовали внешней схеме, включали или не включали те или иные элементы в ее композицию.

Признаком настоящей поэзии является правдивая передача автором душевного волнения героя. А это требует от поэта хорошего знания психологии человека и человеческих нравов, понимания того, как говорил Ломоносов, «от каких представлений и идей каждая страсть возбуждается». Кроме того, слушатель, по мнению того же Ломоносова, проникнется тем же настроением, что и поэт, только в том случае, если последний «сам ту же страсть имеет, которую в слушателях возбудить хочет»[1]. Поэтому непременным условием развития лирической темы в оде, как, впрочем, и в любом другом лирическом стихотворении, является искренность поэта, неподдельность его чувств.

Что касается построения оды, то восторг поэта не исключал тщательного обдумывания ее основных мотивов и соответствующих им композиционных частей. Не исключал он и обдумывания способов воздействия на слушателя, чтобы вызвать в нем ответные чувства. Однако все это должно было оставаться за пределами текста оды.

Сама же ода, обращенная к слушателям, сохраняла у подлинных мастеров характер свободной импровизации, когда одна мысль вызывала другую. Впечатление «лирического беспорядка», создававшееся таким развитием темы, было внешним. Поэт, переходя от одной мысли к другой, подчинял построение оды раскрытию главной идеи, главного чувства. Это и определяло композиционное единство всех ее частей, подобно драме или поэме. Именно поэтому оды разных авторов, имея много общего в построении, не повторяли друг друга. Их своеобразие, их несхожесть определялись личностью поэта, его взглядами на жизнь, его поэтическим мастерством.

Зарождение жанра высокой оды в России относится исследователями к концу XVI века. В XVII веке значительным фактом панегирической литературы стал сборник Симеона Полоцкого «Рифмологион»[2]. Дальнейшую разработку жанр оды получил в начале XVIII века у Ф. Прокоповича. Крупный церковный деятель, сподвижник Петра Первого, горячий патриот, Феофан Прокопович воспел в своих одах важнейшие события эпохи: Полтавскую по-

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 7, с. 166—167, 167—168.

[2] См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVIII века. Л., 1973, с. 215 и след.

беду, открытие Ладожского канала и др. С ним связана постановка в литературе темы Петра Первого как просвещенного монарха, строителя и героя. Она будет потом подхвачена Кантемиром, Ломоносовым и другими поэтами — вплоть до Пушкина с его поэмами «Полтава» и «Медный всадник».

Русская ода классицизма создавалась на сплаве опыта древнерусской, античной и европейской поэзии. Создавалась она применительно к условиям и задачам русской национальной жизни XVIII века. Наиболее строгие образцы жанра принадлежат Ломоносову. Сумароков в своих торжественных одах внешне следовал Ломоносову. Однако его оды отличались большей простотой и ясностью стиля, выявляли иные тенденции в развитии этого жанра.

Рассматривая историю русской оды, Ю. Тынянов справедливо видел два направления в ее развитии. Одно он связывал с именами Ломоносова, Петрова, Державина и видел его особенность в наличии витийственного начала, другое — с именами Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста, у которых наметилось отступление от ораторских интонаций. Признавая существование разных стилистических тенденций в осмыслении и использовании жанра оды в русском классицизме, Ю. Тынянов вместе с тем считал, что «внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожило оды как высокого вида, а поддерживало ее ценность»[1]. Действительно, обращение к жанру поэтов-декабристов вернуло оде ораторские интонации. В дальнейшем она неизменно сохраняла за собой особенности жанра высокой поэзии.

Идейно-художественный смысл оды

Торжественная ода классицизма изображала лирическое состояние того человека, для которого государственные, национальные, общие интересы совпадали с личными. Создавалась она по случаю каких-либо знаменательных событий, в первую очередь военных побед: «Ода на взятие города Намюра» французского поэта Буало, «Ода на взятие Хотина» Ломоносова. По случаю взятия русскими турецкой крепости Измаил, считавшейся неприступной, написана ода Державина. Другим важным в то время поводом к созданию од было вступление на престол монарха или рождение наследника. Такие оды писались француз-

[1] Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр.— В кн.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 75—76.

ским поэтом Малербом[1]; есть они у Ломоносова и Державина.

Однако лирическое содержание оды как жанра высокой поэзии не исчерпывалось похвалой воинской храбрости или «добродетели» монарха. Главной в оде оставалась личность поэта с его отношением к общим вопросам современной жизни, с его размышлениями и раздумьями о судьбах нации и страны. Глубоко веря в силу слова, русские поэты классицизма превратили оду в средство формирования общественного сознания. Так, оды Ломоносова стали, по сути, поэтическим выражением широкой программы общегосударственных преобразований. Осуществление ее, по мнению автора, потребует от России напряжения всех ее сил. Выражая свои заветные мысли, Ломоносов призывал молодых членов общества отдать свои силы, знания, ум служению родине, ее процветанию. Он прославлял науки: химию, астрономию, физику, географию и др., помогающие человеку проникнуть в тайны природы, овладеть ее богатствами. Процветание России связано в представлении Ломоносова с властью просвещенного монарха. Отсюда его наставления императрицам быть справедливыми и милостивыми к своим подданным. В этом отношении, как верно заметил Г. Н. Поспелов, его оды в значительной степени были гражданскими «утопиями»[2].

Оды Сумарокова, сохраняя особенности хвалебного жанра, строятся как поучения и даже предостережения царям. Они направлены против деспотической монаршей власти. «Когда монарх насилью внемлет, Он враг народа, а не царь»,— резко заявлял поэт. Автор использует оды как средство воспитания гражданского сознания и формирования общественного мнения.

Ода Державина в поэтическом отношении представляла собой наиболее значительное явление в литературе классицизма. В сравнении с одами Ломоносова и Сумарокова она отразила современную ей жизнь более широко и многогранно. Рядом с героическим, гражданским началом в оде Державина соседствует повседневное, бытовое, лишенное ореола «возвышенности», что было недопустимо во времена Ломоносова. Лирические, публицистические мотивы в ней приобретают более критический, подчас сатирический характер. Державин был поэтом с сильно выражен-

[1] См.: Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.

[2] См.: Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 128.

ным гражданственным началом. Однако в своих понятиях он, по словам Н. Г. Чернышевского, обнаружил «самую пеструю смесь мыслей, внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера»[1]. С одной стороны, он сохранил верность идее монархии, с другой — проявил стремление к искоренению всех злоупотреблений, исходивших от недостойных вельмож. Он выбирает, по его собственным словам, «совсем особый путь», совмещает в высокой оде похвалу и порицание.

Высшей похвалой монарху было, по Державину, признание за ним права называться Человеком. Из этой мысли исходит он в похвалах Екатерине II в знаменитых одах, посвященных Фелице. Симпатии Державина сочетаются с высокой требовательностью к человеку, осуществляющему верховную власть в государстве. Это обусловило наличие в его одах нравоучительных рассуждений о личности монарха.

Высокие нравственные принципы и высокая мера требовательности определили резкую критику Державиным в похвальной оде недостойных вельмож из ближайшего окружения Екатерины. Эта критика была воспринята в официальных придворных кругах как проявление вольномыслия поэта. Ода «Властителям и судиям» принесла ему немало неприятностей: Державина обвинили в якобинстве, в приверженности идеям французской буржуазной революции, что по тем временам грозило ему суровой карой.

Высокая гражданственность общественной позиции Державина, его озабоченность судьбами страны и народа, критика им отрицательных сторон русской действительности определили интерес к нему со стороны поэтов-декабристов.

Общественным пафосом характеризуются немногочисленные оды В. Капниста. Показательна лучшая из них — «Ода на рабство». В ней Капнист обратился к проблеме, необычной для жанра,— положению крепостного крестьянства. Непосредственным поводом для поэта послужил указ Екатерины II о закрепощении украинских крестьян. Закрепощение крестьян, направленное на усиление позиций дворянства, не вызывает у Капниста-поэта и человека восторженного чувства благодарности монархине за ее «великодушный» акт. Позиция лирического героя оды не-

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1950, т. 7, с. 355.

традиционная. В своих переживаниях он не сливается с дворянским «коллективом». «В печальны мысли погруженный», он склонен удалиться «от людства», «на холм», «в густую рощу» и там, «под мрачным, мшистым дубом» предаться своей тоске по утраченной вольности. В этом смысле ода Капниста перекликается с одой Радищева.

Однако в остальном Капнист не поднялся над своим временем. Обрисовав тяжкие страдания народа, его покорность своей судьбе («Ярем свой кротко сносит»), напомнив в суровых словах об обязанностях монарха («На то ль даны вам скиптр, порфира, Чтоб были вы бичами мира И ваших чад могли губить?»), он заключает оду упованием на «милость» и «щедроты» Екатерины, на то «златое время, когда спасительной рукой вериг постыдно сложишь бремя с отчизны моея драгой»[1].

Ода классицизма завершила свою идейную историю под пером Радищева. В противоположность своим предшественникам Радищев не считал, что монархический образ правления есть лучший. В его представлении основу государственной власти составлял общественный договор между народом и правителем, определявший обязанности одной и другой стороны. Однако история оставила множество примеров, когда монарх, облеченный народом высокой властью, презрел свою обязанность заботиться о счастье подданных. Эти примеры убедили поэта, что «самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние»[2].

Ода «Вольность» явилась поэтическим гимном насильственному ниспровержению недостойного монарха. Поэтическое воображение Радищева, углубляясь в историческую даль, восстанавливает в человеческой памяти случаи, «как могут мстить себя народы». Он приветствует тех, кто поднимался в разные эпохи против тиранов: древнего республиканца Брута, выступившего против Цезаря, диктатора римского, крупнейшего деятеля английской буржуазной революции Кромвеля (XVII век), казнившего короля и провозгласившего республику, полулегендарного швейцарца Вильгельма Телля, организовавшего восстание против австрийского тирана. Он приветствует революцию в Америке, потрясшую мир.

Таким образом, ода классицизма, отражая политические взгляды ее авторов, прославляя монархию, пришла

---

[1] Капнист В. В. Соч. М., 1959, с. 175—176.

[2] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. в 3-х т. М., 1938—1952, т. 2, с. 282.

к утверждению права народа на ниспровержение этой монархии. Из программного жанра классицизма ода превратилась в жанр революционной лирики и в этом качестве использовалась в гражданской поэзии декабристов («Гражданское мужество», «Я ль буду в роковое время» К. Рылеева) и молодого А. С. Пушкина («Вольность» и др.).

Лирическая основа русской оды

Итак, для русских поэтов классицизма ода была как бы ораторской речью в стихах. Это определило особенности ее поэтической структуры. Главным в ней было лирическое начало, выражение поэтом чувств, вызванных известным событием. Повествование о самом событии или его описание в оде допускалось, но лишь как вспомогательный элемент. Вызывая определенное эмоциональное отношение автора, событие служило отправной точкой для его размышлений и раздумий о политических и исторических судьбах нации, для выражения им патриотических, гражданственных чувств.

Так как ода была не только «похвальным» жанром, но содержала высказывания поэта по многим важнейшим сторонам современной общественной и политической жизни, ее лирический сюжет строился на соединении двух мотивов. Один из них сводился к традиционным похвалам значительному «лицу»— монарху, знатному вельможе, знаменитому полководцу. Другой находил выражение в авторских рассуждениях, имевших обычно нравственно-философский или гражданственный характер. Нужно заметить, что эта особенность будет присуща русской оде вообще, но с развитием жанра в лирическом сюжете получит усиление общественный, гражданственный мотив. В оде Радищева традиционные для жанра «похвалы» «лицу» окончательно вытеснены.

Внешне русская ода классицизма строилась как монолог, исповедь лирического героя. Лицо это было условным. Им мог быть поэт, как в оде Ломоносова «На взятие Хотина», или фигура аллегорическая —«веселящаяся Россия», или обобщенное, собирательное «мы», «россы». В любом случае монолог был выражением не личного, индивидуального, а общего отношения к предмету воспевания. Этим предметом были подвиги храброго «росса» и «разумность» правления просвещенного монарха.

Поскольку монолог в оде являлся одним из средств эмоционального воздействия на слушателя, в нем широко

использовались приемы ораторской речи и приемы поэтического языка. Особенно характерно это было для оды Ломоносова. Если лирическая система в оде Тредиаковского неизменно связана с одним «лицом», то Ломоносов, ставя целью слушателей своих «страстными» учинить, строит лирическое повествование на поэтической фигуре «заимословия». Он передает то, что идет обычно от автора или лирического героя, «другому лицу, живому, либо мертвому, или и бездушной вещи...»[1]. В некоторых одах Ломоносов использовал эту фигуру для полной замены автора аллегорическим лицом («веселящаяся Россия»). Чаще он сохраняет повествование за лирическим «я» поэта, но использует прием «заимословия» внутри монолога, включает в него вставки речей Петра, Грозного, России, природы, рек, наук, мифологических существ и т. д.

Прием «заимословия» вслед за Ломоносовым будет использован Сумароковым, Тредиаковским. На нем будут строиться оды Майкова, Петрова. Его широко использует Державин. Названный поэтический прием используется поэтами классицизма не для того, чтобы оттенить или усилить свое, личное отношение к предмету, а для того, чтобы придать высказанной мысли общезначимый характер. Так, Ломоносов в оде «На взятие Хотина» вставляет в лирическое повествование одического «я» «слово» Петра Первого, обращенное к Ивану Грозному, и «слово» Бога Солнца. И в той, и в другой реплике дается историческая оценка победы России над Турцией, подчеркивается ее величие и значение для судеб русской нации. Речью Петра Ломоносов раскрывал мысль, что эта победа не была случайной, она завершила собой то, что было начато Грозным. В словах его, обращенных к «смирителю стран казанских», подведен итог внешней политики России за определенный исторический период. Такое же назначение выполняет речь Природы в оде Ломоносова 1746 года, «божественных наук» в оде 1747 года, внутренний монолог Екатерины II в оде Сумарокова 1768 года.

В литературной науке признано, что классицизм во всех жанрах тяготел к выражению общезначимого содержания. Некую обобщенную личность, выражавшую мысли и чувства «коллектива», создавала и высокая ода. Однако личность «певца» не была лишена индивидуализации. Она осуществлялась в соответствии с общими особенностями литературы классицизма: «я» человека, стоящего за тек-

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 7.

стом оды, обрисовывалось со стороны его общественных добродетелей. По законам лирического жанра они выявлялись в переживании, отражавшем степень его самосознания.

С этой стороны несомненный интерес в русской оде представляет изменение отношения лирического героя к монарху как объекту похвал. В первых одах Тредиаковского и Ломоносова воспеваемая ими монархиня (Анна Иоанновна) возведена на недосягаемую высоту. Их разделяет барьер общественного положения — поэт и царь. «Смелость отчего имеешь, что пред Анной не робеешь?» — обращался Тредиаковский к городу Гданску. Последнюю строфу оды «На взятие Хотина» Ломоносов заканчивает словом «прости», обращенным к Анне: «прости», что он, «раб» ее, «дерзнул некрасный стих» придать «в подданства знак». Юный Сумароков, произнося слова поздравления Анне, характеризует свое состояние в этот момент в силу своей молодости еще более откровенно:

Хочется начать, трепещу немея,
Страхом поражен, приступить не смея...

И это нельзя рассматривать лишь как дань жанру. Тот же Ломоносов в оде Елизавете 1757 г., т. е. спустя около двадцати лет, обращается с требовательными словами к сильным мира, «правителям», «судиям» давать «бедным истинный покров». Это обращение пока завуалировано приемом «заимословия», но в оде Екатерине 1762 г. он выскажет ту же мысль — «наблюдать» в своей власти «народну льготу», но уже открытым текстом и обратит ее к начинающей свое правление монархине.

Изменения происходят и с лирическим «я» в одах Сумарокова. Они тем более заметны, что Сумароков надолго оставлял этот жанр, обратившись к трагедии. Его обращение к императрице в зрелых одах — это обращение дворянина, четко представляющего структуру государства, место в ней дворянина и земледельца, «должность» монарха. Его похвалы не принимают характера лести, потому что проникнуты требовательным отношением поэта к исполнению монархом своего долга (см., например, оду «Наталии Алексеевне», 1773 год). Эту особенность Сумарокова подметил в свое время Г. В. Плеханов: «Этот родовитый воспитанник сухопутного Шляхетного корпуса был по-своему очень требователен в отношении к дворянству»[1].

---

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 48.

Таким образом, ода, будучи выражением коллективной оценки события или лица, отражала через лирического героя переживания автора, степень его общественного, гражданского самосознания.

Носителем коллективного сознания становится лирический герой похвально-торжественных од Державина: в них также будет отражен просветительский взгляд передовой части дворянства на назначение монарха. Однако лирическое содержание его оды усложняется. Как и Сумароков, Державин выступал не только в жанрах гражданской лирики. Он писал стихотворения и на темы жизни частного человека — о любви, разлуке и т. д. Параллельная разработка лирических стихотворений разной тональности: торжественной, грустной, веселой — приводит к взаимопроникновению разных настроений в пределах одного стихотворения: оды, сатиры, элегии, песни.

Первым образцом такого произведения у Державина были «Стихи на рождение в Севере порфиродного отрока». Это была похвальная ода. Но написана она была в необычной для жанра манере — шутливом, песенном, почти разговорном ритме.

Новизна лирического повествования в державинской оде проявилась наиболее отчетливо в цикле стихов, посвященных Екатерине II. У Державина она представлена под именем Фелицы (имя это Державин взял из сказки, написанной Екатериной II для своего внука Александра).

Перед нами многостороннее изображение русской монархини, во многом идеализированное и приукрашенное. Автор показывает героиню в повседневной жизни, в общении с «поданными», с людьми.

Такой подход к теме в лирическом повествовании оды определялся особенностями развития художественной литературы в XVIII веке. Уже со времен Сумарокова отечественная литература обратилась к изображению жизни частного человека с его радостями, печалями, огорчениями. К тому же в конце XVIII века русские писатели все более критично относились к русской действительности и предъявляли высокие требования к личности монарха. Плеханов, характеризуя литературу XVIII века, подметил, что писатели того времени «держались обычая хвалить власть не столько за то, что она сделала, сколько за то, что она могла бы и должна была бы сделать, по мнению хвалившего»[1].

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 55.

По характеру лирического настроения ода «Фелица»— одно из самых сложных стихотворений Державина. В одах Ломоносова и Сумарокова лирический герой — воплощение общественных добродетелей и носитель высоких гражданственных чувств.

У Державина лирический герой сложнее. Он из ближайшего окружения Фелицы, человек слабый и порочный. Он не может управлять своими страстями:

Мятясь житейской суетою,
Сегодня властвую собою,
А завтра прихотям я раб.

Он предается земным наслаждениям, потому что «везде соблазн и лесть живет». Но это не просто погрязший в своих пороках человек, наоборот, герой сознает неправду своей жизни, но не знает, как соединить «пышность» с «правдивостью», как «укрощать страстей волненье».

С одной стороны, в оде Державина изображались пороки екатерининских вельмож: Потемкина, Зубова, Вяземского и др. Каждого из них в отдельности узнавали современники. С другой — лирический герой, от лица которого идет повествование, выступает, как и во времена Ломоносова, выразителем высоких общественных и нравственных идеалов эпохи.

Кроме того, в оде Державина все более ощутимо отражается личность поэта, чувство собственного достоинства, гордость, самолюбие, независимость.

Послушай, где ты ни живешь,
Хвалы мои тебе приметя,
Не мни, чтоб шапки иль бешмета
За них я от тебя желал,—

обращается поэт к Фелице.

Поэт слагает стихи по велению своего сердца.

Он ценит в поэте-человеке естественность в поведении, умение оставаться самим собой в разных жизненных обстоятельствах. Высказывает мысли о высоком назначении поэта: стих «быть должен обращен не к лести и тленной похвале людей», а «к поученью их путей». Ибо «владыки света люди те же» и «яд лести их вредит не реже». Державин-одописец сознает, что ему придется «за кажду мысль, за каждый стих ответствовать лихому свету и от сатир щититься злых».

Поэт действительно не избежал наветов своих недругов, одни из которых упрекали его в «неприличной лести»,

другие, напротив, за то, что «очень своевольно» ведет разговор с монархиней. Иронизируя по поводу разноречивых суждений о своих одах Екатерине, он решительно заявит, что он «не из числа льстецов»: «...Сердца моего товаров за деньги я не продаю».

Искренность этого заявления поэт подтвердил всем своим последующим творчеством. Тема Фелицы «уходит» из его поэзии, как только он, по собственным словам, «вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями».

Эта особенность державинской личности, отразившаяся в его одах, была отмечена позднее А. С. Пушкиным в письме к А. А. Бестужеву[1].

Важно для понимания своеобразия оды Державина и другое. Светлое и темное, добродетельное и порочное предстали в ней не только как «переживание» лирического «я». В отличие от своих предшественников Державин создает не просто умозрительный лирический портрет Екатерины как воплощение ее «монарших» и человеческих «совершенств». Не зная монархини лично, но рисуя ее в частной жизни, поэт опирается на бытующие в дворянском обществе рассказы о ней («Слух идет о твоих поступках...»). Лирический герой стремится к достоверному воспроизведению поведения Екатерины в быту. Он свободно и непринужденно переходит от одной «были» к другой, неизменно подчеркивая свою отстраненность: «Слух идет...», «Еще же говорят неложно...», «Неслыханное также дело...» и т. д. Образ монархини предстает в оде не как результат лишь «полета» поэтической фантазии, он обретает черты реальной конкретности.

Цикл од, связанных с образом Фелицы, раскрывает «я» поэта в его чувствах и переживаниях довольно разносторонне: он почтительно восторжен, когда говорит с героиней; иронизирует, когда обращается к недостойным вельможам; негодует и гневается, когда отводит обвинения в лести; патетичен, когда говорит о назначении поэта.

Так лирический герой Державина, утрачивая односторонность, обретает бо́льшую, чем у его предшественников, художественную правду. В соединении «патетического элемента с комическим» Белинский видел «уменье представлять жизнь в ее истине».

Иная стилистическая тенденция в развитии жанровой формы оды в последнюю треть века была намечена В. Кап-

---

[1] См.: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1962, т. 9, с. 159.

нистом. Наиболее отчетливое выражение она получила в «Оде на рабство». Написанная в связи с конкретным событием, ода представляла собой необычное явление во всех отношениях — со стороны подхода к теме, характера лирического переживания, композиционно-стилевой системы. В отличие от оды Державина преобладающим началом в ней было лирическое.

В отношении к предмету оды —«рабству»— эмоциональная позиция лирического героя расходится с идеологической позицией дворянского сословия. Это подтверждается и образно-стилевой системой оды. Рисуя обобщенную картину страдающей под игом рабства отчизны, призывая Екатерину II «пролить радость» на «стенящий в узах» неволи народ, поэт выражает во всех этих случаях свои чувства и мысли. Личность певца наиболее отчетливо проступает в начальных строфах оды, в лирической ситуации. Здесь сочетается высокая, славянизированная лексика с тоже высокой, но сентиментально-элегической синонимикой. Традиционная, несколько приглушенная ораторская интонация сохраняется поэтом в тех случаях, когда он обращается к царям.

Ода Капниста подтверждала развитие в русской поэзии конца века субъективных форм выражения лирического переживания, их проникновение в «высокую» оду классицизма.

Лирическое содержание стихотворения, эмоциональная окраска, поэтический строй образности позволяют говорить об этом произведении Капниста как рожденном на стыке не только двух литературных направлений — классицизма и сентиментализма, но и жанров оды и элегии.

Повествовательное, эпическое начало в оде

Как известно, в композицию оды включался рассказ о сражениях, историческом прошлом страны и народа, «портрет» прославляемого лица. В связи с описанием сражения и «портретов» вводились картины природы. Но главным в жанре было изображение чувств лирического «я».

Однако те или иные элементы повествования или описания присутствовали практически в каждой русской оде. И воздействие оды на слушателя (читателя) зависело не только от искренности выражения лирических чувств поэта, но и от живописности повествовательных частей оды.

Ломоносов придавал описанию большое значение. Он видел в нем одно из средств, с помощью которого можно было вызвать в слушателе или читателе определенное настроение. В своей «Риторике», излагающей «науку красноречия», он писал: «Больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зрении изображаются. Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгореться»[1].

Красочность, выразительность описаний составляет одну из особенностей торжественной оды Ломоносова. Показательна в этом отношении «Ода на взятие Хотина» (1739), написанная им в период учебы за границей. Лирический сюжет в ней Ломоносов основывает на широком включении эпических элементов. Это определило ее объемность, однако не лишило четкости построения. Ода легко может быть поделена на отдельные части, так как, помимо основной темы, Ломоносов ставит ряд других тем, связанных с главной и ей подчиненных.

Ода начинается с традиционного описания «восторга», «пермесского жара» (вдохновения), охватившего поэта при известии о славной победе русского войска над турками и татарами, одержанной в 1739 году. Центральную часть составляет рассказ поэта о самом сражении и его размышления в связи с этим событием. В истории битвы поэт выбирает наиболее яркие моменты. Перед взором слушателя проходит меняющаяся картина боя: сначала татары окружают русских, потом русские овладевают инициативой, и вот битва идет к концу и завершается блестящей победой «орлов российских».

Поскольку главным для Ломоносова в этой оде было прославление «российских сынов», создание атмосферы восхищения вокруг победы русских, построение центральной части оды всецело подчинено этой задаче. В картине боя автор выбирает то, что может глубже воздействовать на патриотические чувства читателя, создать впечатление о силе и мужестве «россов», для которых «препон на свете нет» и их «полкам орлиным» повсюду «путь отворен»:

Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи — равен путь.

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 7, с. 169—170.

Лирическое и повествовательное начала в этой части оды сливаются: описание сражения пронизано отношением поэта к русским, татарам, туркам. Образы гиперболичны. Сражение идет в таком стремительном, напряженном темпе, что «скрывает небо конский пар». Ощущение грандиозности сражения, силы натиска врага, безмерной храбрости русских создается с помощью сравнений и метафор, которые даются автором на основе сближения картин боя со сходными явлениями природы. Натиск врага уподобляется буре, «тьме», «ярым волнам», пучине, готовой поглотить корабль:

Корабль как ярых волн среди,
Которые хотят покрыти,
Бежит, срывая с них верхи,
Претит с пути себя склонити;
Седая пена вкруг шумит,
В пучине след его горит,
К российской силе так стремятся,
Кругом объехав, тьмы татар;
Скрывает небо конский пар!
Что ж в том? Стремглав без душ валятся.

Русские воины, отбивающие натиск турок, отвагой, мужеством, силой напоминают поэту льва, царя природы:

Крепит отечества любовь
Сынов российских дух и руку;
Желает всяк пролить всю кровь,
От грозного бодрится звуку.
Как сильный лев стада волков,
Что кажут острых яд зубов,
Очей горящих гонит страхом,
От реву лес и брег дрожит,
И хвост песок и пыль мутит,
Разит, извившись сильным махом.

В таком же стиле выдержано описание сражения на его заключительном этапе, когда исход его решен и враги бегут, «забыв и меч, и стан, и стыд».

Созданию общей лирической атмосферы оды — преклонению перед силой и мужеством русских воинов — подчинены и интонационно-синтаксические средства поэтического языка: «вопрошения», восклицания, обращения и др. В оде использована вся полнота средств ораторского воздействия на слушателя.

Поэтому естественным оказался переход автора от описания сражения к рассуждению о турках, в прошлом кичившихся своей храбростью, упорством в бою, похвалявшихся быстротой своих побед над врагами, а ныне поверженных русскими.

Где ныне похвальба твоя?
Где дерзость? где в бою упорство?
Где злость на северны края?
Стамбул, где наших войск презорство?
Ты лишь своим велел ступить,
Нас тотчас чаял победить;
Янычар твой свирепо злился,
Как тигр, на российский полк скакал.
Но что? внезапно мертв упал,
В крови своей пронзен залился...—

обращается поэт к Стамбулу, столице Турецкого государства.

Поэтическая интонация оды в ее центральной части проникнута искренностью и взволнованностью. Общему замыслу оды отвечают введенные в ее композицию картины природы, написанные поэтом классицизма и основанные на метафоре и олицетворении. Они уточняют место и время сражения, а главное, усиливают впечатление от величия победы русских, передают отношение к поражению турок, к их жестокости на войне и т. д. Природа изображается Ломоносовым (как и в «Слове о полку Игореве») как живое существо. Она стыдится, видя трусость турок, негодует, видя их коварство, чувствует нравственное превосходство русских и потому готова прийти к ним на помощь.

Ода традиционно заканчивается прославлением наступившего после победы мира и благоденствия.

Ода может быть легко расчленена на отдельные тематические части: сражение и победа, оценка исторического значения этой победы для России, воспевание наступившего мира. Все эти части составляют единое целое, так как скомпонованы в определенной смысловой последовательности. Эта последовательность подчинена эмоциональному развертыванию главной темы. В ней тщательно отобрано то, что служит прославлению России, утверждению ее величия. И хотя Ломоносов использовал форму посвящения оды определенному лицу, предметом воспевания стала не Анна, а Россия.

К русской героической истории Ломоносов обращается во всех последующих одах. Однако характер повествования в них меняется. От живописного рассказа об отдельном сражении, как это было в оде «На взятие Хотина», автор обращается к историко-философскому осмыслению прошлого России в целом. С этим связано введение в композицию оды основных моментов русской истории. Перед мысленным взором поэта и слушателя прошлое Рос-

сии проходит как история побед и «предков славы». В его одах оживают славные русские полководцы: Дмитрий Донской, Александр Невский и др.

Изменения в повествовательной форме оды особенно заметны в стихотворении 1759 года, посвященном Елизавете и написанном «на преславные ее победы, одержанные над королем прусским». Ода перекликается с первой одой Ломоносова, написанной по случаю взятия Хотина. Но в отличие от нее, где было воспроизведено взятие лишь одной крепости, в оде 1759 года поэт охватывает события семилетней войны и этапы победного шествия русских войск на Берлин через ряд европейских городов. В оде нет описания отдельных сражений. Это обобщенный рассказ, переходящий в размышление поэта об исторической судьбе России и особенностях национального русского характера. Поэт добивается и в этом случае высокого мастерства, точности, выразительности в употреблении слова. Мысль о том, что русские прошли долгий путь войны, что эта война была для них удачной, что они теснили своего врага, продвигаясь в глубь Европы, выражена в оде предельно кратко, в одной фразе:

Ни польские леса глубоки,
Ни горы Шлонские высоки
В защиту не стоят врагам...

Тяготение к обобщению, а не к «живописности» картин меняет поэтическую образность оды. Ломоносов по-прежнему использует метафору, но все большее значение в его стиле начинает приобретать метонимия. Она лежит в основе олицетворений.

Вражда и злость да истребится,
И огонь и меч да удалится...—

в оде Елизавете 1748 года.

Может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать,—

в оде Елизавете 1747 года.

С трофея на трофей ступая,
Геройство русское спешит...
Бегущих горды пруссов плечи
И обращенные хребты...—

в оде 1759 года.

Любовь поэта к России была главным чувством, определившим лирическое содержание всех его од, их главную

мысль. «Ода на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны» (1747) считается одним из лучших стихотворений Ломоносова в торжественном стиле. Написана она была по конкретному поводу: Российской Академии наук был «дарован» новый устав. Ломоносов, посвятивший свою жизнь служению науке, распространению просвещения в России, возлагал на него большие надежды. Используя форму посвящения оды опять-таки определенному лицу, он раскрывает самые любимые свои мысли и мечты о пользе наук для процветания России, о необходимости их развития, о приобщении к ним талантливой молодежи.

Лирическое развитие главной темы в оде дано широко и свободно. Процветание государства, распространение знаний Ломоносов связывает в первую очередь с миром. Поэтому ода начинается с прославления «возлюбленной тишины», являющейся у Ломоносова синонимом к «златому миру». Умолкли звуки «губительныя брани». Наступила «возлюбленная тишина». Она «отрада» «царей и царств земных», она «блаженство сел, градов ограда». Она прекрасна и «полезна», потому что несет окружающей природе, людям, государству «благо»:

Вокруг тебя цветы пестреют,
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Мир — основное условие и для успехов просвещения. Так подходит Ломоносов к своей главной мысли, определяющей основной пафос оды. Она в утверждении «пользы наук», в необходимости для страны просвещения. Лирическое развитие этой темы составляет содержание центральной части оды, тематически распадающейся в свою очередь на несколько частей.

Первым, кто «призывает» «божественные науки» на русскую землю, был Петр Первый. Ему посвящает поэт несколько строф, изображая его национальным героем, прославившим Россию победами на суше и на море:

В полях кровавых Марс страшился,
Свой меч в Петровых зря руках,
И с трепетом Нептун чудился,
Взирая на Российский флаг.

Ломоносов высоко оценивает значение преобразовательной деятельности Петра Первого в судьбах России в целом. Для него он человек, «каков не слыхан был от века»:

Сквозь все препятства он вознес
Главу победами венчанну,
Россию, грубостью попранну,
С собой возвысил до небес.

Он понял силу знания и активно способствовал развитию всех наук. И вот «уже Россия ожидает полезны видеть их труды».

В Елизавете, которой посвящена ода, поэт хочет видеть преемницу дел ее великого отца. Обращаясь к ней, он призывает монархиню направить «щедроты» на процветание своей «пространственной» державы, поощрить развитие наук:

Воззри на горы превысоки,
Воззри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно...

Безграничны просторы России, разнообразен ее климат, несметны богатства, заключенные в ее недрах и лесах. В поэтическом воображении Ломоносова картина «северной страны» с ее «всегдашними снегами» вытесняется «натурой», «где густостью животным тесны стоят глубокие леса». И всюду скрыты сокровища, «какими хвалится Индия». Их освоение требует «искусством утвержденных рук». Только появление образованных, знающих людей может привести Россию к процветанию и богатству. Поэт видит уже, как «сребро и злато истекает», как «предается драгой... металл из гор».

Поэтому обращение к «верховной» власти сменяется горячим, страстным словом Ломоносова к российской молодежи, его призывом к неутомимому труду в овладении науками на благо отечества:

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих,
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте, ныне ободренны,
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Ода заключается энергичной строфой, в которой выражается взгляд самого Ломоносова на науку и ее место в жизни человека и общества:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут.
В домашних трудностях утеха,
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покои сладки и в труде.

Это отношение к науке Ломоносов сохранит до конца жизни. Уже будучи больным, он продолжал «заботиться об отправке за границу русских студентов, окончивших университетский курс»[1]. Ему принадлежит разработка устава Московского университета, самого демократического по тем временам высшего учебного заведения, принимавшего в число студентов не только детей дворян, но и сыновей свободных от крепостной неволи крестьян.

Ода Ломоносова своеобразна. Особенности ее образно-стилевого строя сложны. Преобладает в ней метафорическая образность. Это было отмечено уже современниками Ломоносова, в частности Сумароковым. Метафора или сравнение лежали в основе описания сражений, «портретов» монархинь, природы. Именно они превратили оды Ломоносова в поэтические произведения. Метафора, как и сравнение, основывалась главным образом на олицетворении, на сближении явлений природы с явлениями общественной жизни или явлениями нравственного порядка. Восхваляя Елизавету, дочь Петра, Ломоносов уподобляет ее «восшествие» на престол заре, начинающей новый день (ода 1746 года). Напротив, правление Анны, вошедшее в в историю как страшный период «бироновщины», приравнивается к «тьме», «печальнейшей ночи». Метафорические образы давали не случайный, частный признак, а составляли общую характеристику данного явления, неся неизменный оттенок «высокости». «Божественные науки» простирали «чрез горы, реки и моря» в Россию руки и обращались к Петру с «речью». Неодушевленные предметы или явления у Ломоносова думают, говорят, радуются, страдают, стыдятся. Увидев бегство турок, «луна стыди-

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 26.

лась сраму их и в мрак лице, зардевшись, скрыла» (ода «На взятие Хотина»). Как к живым существам обращается поэт к «счастливым наукам», призывая их исследовать «всечасно» «землю, и пучину, и степи, и глубокий лес, и нутр Рифейский (Уральские горы), и вершину, и саму высоту небес».

Той же цели — эмоциональной выразительности — отвечает использование Ломоносовым мифологических образов. Марс и Нептун неизменно возникают рядом с фигурой Петра, Минерва и Диана — с образами русских монархинь. Полнота использования поэтических средств сообщает оде Ломоносова торжественность, монументальность стиля, хотя произведение не утрачивает и лирической интонации.

В сравнении с Ломоносовым повествовательная система в оде Сумарокова отличалась большей строгостью и сухостью. Это, конечно, не исключало появления в его одических стихах картин, выдержанных в живописной манере. Такой характер имеют, например, описания в оде Екатерине II 1769 года. Образно-стилевая система этой оды основана на широком использовании гиперболизованной метафоры и олицетворения, вопрошений и восклицаний. Это не было характерно для стиля Сумарокова и производило впечатление подражания Ломоносову или пародии на него («Разверзлось огненное море, дрожит земля, и стонет твердь», «Стамбул во ужасе трепещет, трясутся нивы и луга», «Не сферу ль буря разрывает», «Не разрушается ли свет?» и т. д.).

Сумарокову более свойственна обобщенная форма повествования, тяготеющая не к «великолепию», а к ясности и простоте изложения. Это особенно ощутимо при сопоставлении, скажем, «портретов» монархинь, нарисованных ранним и поздним Сумароковым. В оде Елизавете 1743 года портрет имеет лирическую основу и строится на эмоциональном пафосе лирического героя, пафосе, принимающем гиперболические формы («О! дерзка мысль, куды взлетаешь, Куды возносишь пленный ум?»). В оде Екатерине II 1768 года портрет не утрачивает своей лирической основы («Разум мой восторжен ныне...»). Гиперболический характер «украшений» в первом описании, определивший риторичность, искусственность возносимых похвал, уступил место простоте, естественности повествования во втором описании при сохранении поэтической комплиментарности авторской интонации. Последнее подтверждает лишь заданность жанра. Первая ода в сравнении со второй ос-

тавляет впечатление большей принужденности лирического восторга. И хотя в том и другом стихотворении находил выражение характер отношений между монархом и дворянством и чувства выражены в принятых при дворе и приличных случаю формах, поэтическое выражение их существенно различалось и свидетельствовало о развитии стилевой манеры Сумарокова, о принципиально ином построении его зрелых од.

Ода у Сумарокова, как справедливо отметил Г. А. Гуковский, постепенно утратила характер «восторженного песнопения»[1]. Центральная тема похвального жанра — тема монарха — разрабатывается в его поздних одах преимущественно как авторское размышление о «должности» монарха с включением в их структуру дидактических элементов. Это сообщило оде Сумарокова более спокойный, даже несколько прозаический характер.

Тяготение Сумарокова к суммарному, обобщенному повествованию в сочетании со снижением лирического пафоса отражало, помимо индивидуальных особенностей сумароковского поэтического стиля, общие тенденции в развитии жанровой формы. Они найдут дальнейшее развитие в оде Державина.

Державин оставался также поэтом классицизма. Особенно это чувствуется в стиле его победно-патриотических од. Близость его оды к оде Ломоносова неоднократно отмечалась в литературной науке. Действительно, добиваясь определенного эмоционального эффекта, он прибегает к смелым уподоблениям, поэтическому параллелизму, широко использует гиперболизованные метафоры, олицетворения, сложные синтаксические фигуры и т. д. Иначе говоря, его ода сохраняет связь с ораторской речью. Образы его эмоционально-выразительны, возникают на неожиданных сопоставлениях.

Так, для Державина характерно введение (вслед за Ломоносовым) сложного сравнения перед образом. Это замедляет читательское восприятие и одновременно сообщает интонации величественность и монументальность.

Везувий пламя изрыгает,
Столп огненный во тьме стоит,
Багрово зарево зияет,
Дым черный клубом вверх летит...

В этих строчках из оды «На взятие Измаила» воссоздан поэтический образ вулкана. Но этот образ нужен

[1] См.: Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927, с. 30.

Державину, чтобы читатель мог представить образ «росса», одержавшего победу над турками:

О, Росс! Такой твой образ славы,
Что зрел под Измаилом свет!

Или другой пример из той же оды:

Представь последний день природы,
Что пролилася звезд река;
На огнь пошли стеною воды,
Бугры взвились за облака;
Что вихри тучи к тучам гнали...

Эта картина должна дать представление о русских, овладевших Измаилом:

Се вид, как вшел в Измаил росс!

И в первом, и во втором случае образ «росса» создается по одной схеме: путем сопоставления его с грозными силами стихии. При этом тема получает чисто лирическое решение, потому что главной задачей для Державина, как и для Ломоносова, остается воздействие на чувства читателя (слушателя). Выбор сравнений определяется отношением поэта к «россу». Сравнения эти раскрывают свойства русского характера, создают атмосферу преклонения перед нравственным обликом русского воина. Отсюда тяготение Державина к гиперболе. Образы, взятые в качестве сравнения (Везувий, последний день природы, падение звезд, гром, потрясающий землю, и др.), грандиозны.

Но есть у Державина и то, что отличает его от Ломоносова. Это тяготение поэта к конкретности образа. Для Ломоносова «росс» был понятием собирательным, нерасчленимым. Державин в общей картине сражения замечает уже отдельных людей: «Тот лезет по бревну на стену, а тот летит с стены...» — описывает он картину штурма крепости. Стремление конкретизировать художественную картину, заметить в ней отдельные детали проявилось у Державина в этой оде особенно в той части, где поэт размышляет над историей России.

Перед мысленным взором Державина проходят столетия горя и страданий, в которые был ввергнут русский народ нашествием врагов и внутренними раздорами князей и бояр. Образ русского народа, образ России создан в этой части произведения с помощью аллегории.

Как и во всякой аллегории, в описании Державина проходят два ряда представлений — прямого и переносного. Связь между ними устанавливается только общим тек-

стом. Наибольшее значение в аллегории как иносказании имеет выбор сравнения и мастерство воспроизведения образа, взятого в качестве сравнения. У Державина Россия, терзаемая внешними врагами и внутренними распрями, уподобляется спящему великану, утратившему на время сна свою силу. Сон продолжался столетия. Но исполин восстал и «сильны орды пхнул ногою».

Следует, конечно, иметь в виду, что тяготение поэта к конкретности изображения картин не имело самостоятельного значения. Лирическое начало в оде оставалось главным. Живописное воспроизведение картин было подчинено созданию определенного эмоционально-психологического настроя у читателя и слушателя: восторга, восхищения, преклонения, гордости. Поэтому присутствие сюжетных моментов не привело жанровую форму оды конца XVIII века к утрате ею лирической основы, тем более что сюжетные моменты в оде как лирическом жанре не получили и не могли получить композиционной организации, т. е. не предстали в виде законченного действия, имеющего начало, развитие и конец. В лучшем случае они давались в определенной последовательности, как это было у Ломоносова, наблюдалось у Державина и Радищева.

Ода «Вольность», включенная Радищевым в одну из глав «Путешествия из Петербурга в Москву», справедливо признана в нашей литературной науке поэтическим изложением взглядов автора. Действительно, она дает отчетливое представление о понимании Радищевым назначения государства, взаимоотношений народа и власти, роли народа в истории и т. д. Она является в сущности развернутым выражением мысли автора о признании им народной власти как единственно приемлемой формы правления. Вместе с тем ода «Вольность» не политическая статья, не публицистический трактат. Это лирическое стихотворение, и тема вольности развернута в нем по законам поэзии, по законам художественного творчества.

Подобно оде Ломоносова или Державина, оде Радищева свойственна та же строгость композиции при свободном развитии лирической темы. Главная мысль оды выражена уж в первой строфе. Это гимн свободе; в то же время это и сознание, что ее-то и нет в современном поэту обществе; выражение надежды на появление новых Брутов и Теллей, которые приведут «гласом» народа, устремленного к вольности, в смятение царей. Центральная часть оды развивает эти мысли образными картинами, возникающими в поэтическом воображении автора.

Ода распадается на несколько частей. Перед взором поэта, а следовательно, и читателя проходит история возникновения государства, которое хотя и ограничило личную свободу каждого отдельного человека, но возникло «для пользы общей». «Обща власть в народе» представляется взору поэта в облике некоего судьи в одежде «белее снега», осуществляющего высшее правосудие. Он строг, но беспристрастен: «лести чужд, лицеприятства, породы, знатности, богатства» и потому «равно делит и мзду, и казни».

Однако история общества рассказывает о другом. Верховный правитель, обязанный творить волю всех, превратился в самодержца и, как стоглавая гидра, «земные власти попирает», «в народе зрит лишь подлу тварь». Он забыл, что именно народ облек его «в порфиру», вообразил себя наместником бога на земле. Поддержанный церковью, он прикрывает свои преступления именем и волей божией. Создается порочный круг:

> Власть царска веру охраняет,
> Власть царску вера утверждает,
> Союзно общество гнетут...

Об этом до Радищева никто из руских поэтов не говорил.

Поэта потрясает народное терпение. Образ монарха-тирана пронизан страстным отрицанием самодержавной власти и ожиданием прихода народного мстителя. С ним связывает исполнение своей мечты поэт. Его слово «от край до края, гласяя свободу, протечет», «возникнет рать повсюду бранна».

Екатерина II была права, признав оду Радищева «совершенно явно и ясно бунтовской, где царям грозится плахою...». Радищев не только воспроизводит в ней картину народного мщения. Насильственное ниспровержение монархической власти влечет за собой установление народоправления, «веча».

Центральная часть оды драматизирована. Живо встает картина тиранств монарха, появление народного вождя, возникновение «рати», сверкание мечей и, наконец, ликующие возгласы победившего народа, влекущего на плаху царя. Впечатляюще нарисованная поэтом картина народного мщения опиралась на известные в истории факты. Поэтому она обрела особую эмоциональную выразительность и силу.

В сцене, где творится суд над недостойным монархом, Радищев создал собирательный образ народа, отчетливо сознающего свою силу, роль и значение. Он творец всего,

что есть на земле. Он и судия. Его речь, обращенная к низверженному «истукану», строится Радищевым на приемах ораторского искусства.

Созданные поэтическим воображением картины и образы соотносятся в оде с екатерининской эпохой, вызывают боль и неудовлетворенность в душе поэта: «Того ж, того ж и мы все жаждем».

Заключительные строфы оды выражают глубокую надежду Радищева на рождение в России «из туч» «блестящего дня», «избраннейшего всех дней», надежду на память тому, кто «вольность первый прорицал».

Ода Радищева, оставаясь торжественным стихотворением, существенно отличается уже от аналогичных од Ломоносова. Отличается не только идейно-тематически: Ломоносов выражал в своих одах веру в преобразующую роль просвещенного монарха, а Радищев, напротив, развенчал идею самодержавной власти. Написана она, как и ломоносовские, в «высоком штиле», с использованием славянизмов, нарушением обычного порядка слов, обращений к вольности, монарху, к будущему («избраннейшему всех дней»), риторическими восклицаниями, с упоминанием исторических героев, введением метафорических образов и т. д.

В противовес одам Ломоносова произведение Радищева отличается сложностью передаваемых переживаний. Чувства, владеющие поэтом, не могут быть уже сведены только к «восторгу» («Восторг внезапный ум пленил...» — у Ломоносова). Лирический герой Радищева славит «вольность, дар бесценный», спокойно повествует о ранних периодах человеческой истории, негодует, описывая преступления недостойного монарха, иронизирует по поводу союза церкви и государства, угрожает царю приходом мстителя, ликует вместе с победившим народом, сожалеет, что не доживет до праздника освобождения своей страны от «оков позлащенных», благословляет грядущий день свободы.

Многообразная эмоциональная окраска оды Радищева сближает ее с одой Державина.

Как видим, характер лирического развития темы под воздействием времени претерпевал изменения. Но своеобразие оды конца века было не в том, что «лирический восторг» уступил место «живописности» картин, т. е. эпическое берет верх над лирическим. Своеобразие ее было в том, что

усложнились сами чувства лирического героя или автора. Усложнились поэтому и формы поэтического выражения лирических переживаний.

Как лирический жанр гражданской поэзии высокая ода возродится у поэтов-декабристов. Такой она будет у молодого Пушкина («Вольность» и др.).

Она останется произведением, изображающим переживания авторского «я» в связи с восприятием им современной действительности. Но это переживание будет принимать все более усложненный характер. Жанровую группу стихов, тяготеющих к оде, можно выделить в творчестве Н. А. Некрасова, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, В. В. Маяковского.

Ода как жанр высокой лирики особое звучание приобрела в годы Великой Отечественной войны. В настоящее время к этому жанру приближаются многие стихотворения на гражданственные темы.

Трагедия

А. П. СУМАРОКОВ, М. В. ЛОМОНОСОВ, Я. Б. КНЯЖНИН, В. А. ОЗЕРОВ

Из истории и теории жанра

Литература классицизма характеризовалась интенсивным развитием драматических жанров. В силу этого и теория драмы оказалась наиболее разработанной в данный период. В определении особенностей драмы классицизм исходил, с одной стороны, из художественного опыта французских драматургов — Корнеля, Расина, Мольера. С другой — он опирался на теорию и практику античного искусства, которое было признано образцовым, классическим.

Аристотель, обобщая в своей «Поэтике» опыт драматургического творчества Софокла, Эсхила, Эврипида, Аристофана, определил основные свойства драмы в сравнении с эпосом и лирикой. По его мнению, драма отличается от эпического и лирического рода литературы тем, что она отражает действительность не через событие или переживание, а посредством действия. Действие в драме Аристотель рассматривал как результат столкновения характеров, движимых определенными интересами. Особенности драмы, отмеченные Аристотелем, оказались, действительно, наиболее устойчивыми и были приняты последующей теоретической мыслью.

Аристотель охарактеризовал также сами жанры — трагедию и комедию. В основе трагического действия должно лежать «удивительное», что «случается неожиданно» и даже «вопреки ожиданию». Известно, что для античной эпохи было характерно признание власти события над человеком. Тогда твердо верили в судьбу, в предначертанность свыше будущей жизни человека. Такой взгляд возник как результат незнания древним миром законов жизни. Все непонятное, необычное объяснялось вмешательством богов. Об этом писал К. Маркс: «...величайшие греческие поэты в потрясающих драмах из жизни царских домов Микен и Фив изображают невежество в виде трагического рока»[1].

Исходя из сопоставления трагедии и комедии, Аристотель замечал, что трагедия «стремится изображать... лучших людей, нежели ныне существующие»[2].

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 112.
[2] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 44.

Трагическое в понимании античной литературы — это «страшное и жалкое»: «страшное» — последствиями столкновения между требованиями общего и индивидуальной деятельностью, «жалкое» — в силу вызываемого трагическим героем чувства сострадания, жалости, какой бы силой характера он ни обладал.

Теория классицизма наследовала учение Аристотеля о драме, применив его к своей эпохе и ее задачам. Некоторые из признаков ее были усилены. Так, трагедия и комедия были не только противопоставлены друг другу, но «возвышенное» и «обыденное» не могли быть соединены в рамках одного произведения. Более резкое, чем в античную эпоху, размежевание трагедии и комедии по предмету привело к такому же полярному разделению сфер их эмоционального воздействия. Область человеческих чувств рационалистически была расчленена, были установлены, как верно отмечал в начале XX века французский исследователь классицизма Э. Кранц, «касты чувств и страстей, добродетелей и пороков». Между тем в жизни смешное тесно переплетается с трагическим.

Основной темой трагедии и в новую эпоху явилась тема взаимоотношений человека и общества, индивида и государства. Однако в условиях становления абсолютистской государственности она наполнилась иным историческим содержанием, отражала конкретные проблемы того времени.

Эпоха создала свои трагические коллизии. Художественное воспроизведение их предполагало осмысление причин трагического. Они были иными, чем в эпоху античности. Это определило своеобразие трагедии классицизма при тесной связи ее с античной художественной и теоретической мыслью.

Герой трагедии классицизма продолжал, как и герой античной трагедии, говорить о роке, судьбе, тяготевших над ним, потому что он действительно не мог предотвратить трагического стечения обстоятельств. Однако разрешение трагической ситуации определялось уже не предначертанностью его жизненного пути, а зависело всецело от его воли. Характер решения определялся нравственными нормами, которыми руководствовался данный герой. Утверждавшаяся в трагедии классицизма мысль о необходимости подавления феодального своеволия была прогрессивна.

Согласно поэтике жанра, героями трагедии могли быть монархи, князья, полководцы, т. е. лица, определявшие

своей волей судьбы многих людей и даже целого народа. Это к ним было обращено главное требование — поступиться эгоистическими интересами во имя общей пользы.

В соответствии с задачами эпохи трагедия классицизма стремилась привить зрителям правильные нравственные понятия, воспитывала в них высокие чувства. Среди них основное место отводилось любви к родине, необходимости выполнения гражданского долга. Раскрывая торжество долга, драматурги создавали идеальные образцы нравственного поведения дворянина и монарха.

Проникнутая высокими чувствами и возвышенными идеалами, трагедия классицизма выражала прогрессивные устремления эпохи, косвенно отражала народное сознание. Именно поэтому при всей условности художественного решения проблем трагедия в России приобрела огромное влияние на общество. На эту особенность ее на примере трагедии Сумарокова указывал Г. В. Плеханов: «Трагедия Сумарокова воспитывала зрителей не своими эстетическими достоинствами... Ее воспитательное значение обусловливалось теми нравственными и политическими понятиями, которые выражались в речах ее действующих лиц»[1].

Высокая трагедия классицизма, подобно античной трагедии, развивалась как жанр героический. Поэтому для нее характерно обращение к прошлым эпохам. История, особенно героическая, открывала широкие возможности для постановки проблем общенационального значения. Для русских писателей был характерен интерес к отечественной истории. Он проявился уже у Феофана Прокоповича, обратившегося в своей трагедокомедии «Владимир» к изображению эпохи принятия христианства на Руси. Трагедии Ломоносова, Сумарокова, Княжнина, Хераскова создавались в основном на национальных сюжетах. Художественную обработку получает легенда о первых основателях Киева, рассказ о правлении трех варяжских князей — Синеуса, Трувора и Рюрика и др. Сведения об исторических событиях и лицах брались из летописей или устных преданий. Истинных причин исторического движения писатели классицизма не поняли. События прошлого изображались ими как результат столкновения нравственных начал — добра и зла, долга и чувства.

Однако, утрачивая внутреннюю историческую связь с начальными временами Русской земли, трагедия сохраняла национальную достоверность происходящего, националь-

---

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 57.

ный колорит. Он определялся в значительной степени народным восприятием и оценкой событий прошлого. Отвлеченные нравственные идеалы классицизма становились более понятными и близкими, когда выражались в монологах и диалогах русского князя или русской княжны.

Особенности конфликта. Трагический характер

Действие в русской трагедии классицизма строилось на неразрешимых противоречиях в сознании главных действующих лиц между желаемым и должным, между чувством и разумом. В произведениях неизменно подчеркивалась мысль о необходимости подавления чувства во имя долга, подчинения личного общественному. Борьбу между разными чувствами, одни из которых почитались добродетельными, а другие не были такими, легче было раскрыть на столкновении чувства долга с чувством любви.

В победах, под венцом, во славе, в торжестве
Спастися от любви нет силы в существе,—

говорит один из персонажей Сумарокова. Поэтому такое большое место занимает тема любви в первых русских трагедиях классицизма, отвечающих главным образом задаче воспитания достойного дворянина, воспитания в нем гражданских добродетелей.

Русские трагедии создавались Ломоносовым, Тредиаковским, Херасковым, Княжниным, Николевым и другими драматургами. Но первым автором их был Сумароков. Его трагедия «Хорев» появилась в 1747 году. За нею последовали другие. Спустя несколько лет были написаны трагедии Ломоносовым и Тредиаковским. Однако в их творчестве этот жанр не занял такого места, как у Сумарокова. Поэтому особенности русской трагедии классицизма периода его расцвета наиболее отчетливо проявились у Сумарокова.

Главная ситуация в трагедии «Хорев» внешне напоминает трагедию Корнеля «Сид». Герой должен выступить против отца своей возлюбленной. Однако сходство на этом ограничивается. У Корнеля мотивы поведения Родриго (будущего Сида) определяются мыслью о мести личному врагу. Им является отец его любимой. Смерть отца Химены на дуэли от руки Родриго делает невозможным брак героини с убийцей отца. У Сумарокова Хорев выступает против Завлоха, отца своей возлюбленной, руководствуясь исключительно интересами государства.

События, изображенные в трагедии, отнесены к легендарным временам и происходят на берегу Днепра. Хорев. младший брат князя Кия, основателя Киева, любит его юную пленницу Оснельду. Отец Оснельды, разбитый Кием и лишенный власти, решил спустя шестнадцать лет вернуть если не утраченный трон, то единственную дочь. С этой целью он подошел к стенам города, осадил его и потребовал выдачи Оснельды. Кий соглашается. Но Оснельда уже давно любит Хорева, хотя разумом понимает невозможность счастья с братом врага. Она не должна любить того,

Чей с трона брат отца низвергнул моего,
И трупы братиев моих влачил бесстыдно...
Граждан без жалости казнил и разорил
И кровью нашею весь город обагрил...

Во имя долга перед отцом и памятью перед погибшими она обязана подавить свою любовь к Хореву и оставить его. Но она не может этого сделать. Поэтому внимает словам Хорева о том, что их союз, если на него даст согласие Завлох, восстановит ее род в Киеве, приведет к примирению сторон. Но Завлох отвергает предложение Хорева. Оснельда, повинуясь воле отца, не пожелавшего простить своего врага, должна навсегда оставить любимого и покинуть город.

Переживания Хорева, безвыходность его положения в другом. В силу обстоятельств (Кий стар) он должен возглавить дружину брата и выступить против отца Оснельды. Итак, долг одного противостоит долгу другого. И ни один из них не может ему изменить. Верность долгу при очень сильном чувстве героев друг к другу делает их образы героическими. Из любви к Оснельде Хорев пытается предотвратить ненужное кровопролитие, но безуспешно. Повинуясь воинскому долгу, он выступает с дружиной и побеждает Завлоха. Долг выполнен. Вернувшись, Хорев узнает о гибели Оснельды. Не в силах пережить этого, он закалывается.

Переживания героев, поставленных жизнью перед необходимостью подчинить личное общему, составляют основу одной из лучших, по общему признанию современников, трагедий Сумарокова — «Семира». В ней носителями противоположных интересов выступают российский князь Олег и законный киевский князь Оскольд. Два года с небольшим тому назад отец Оскольда был свергнут Олегом с киевского трона. Киев отдан князю Игорю. «Князь млад», поэтому «Олегом правится и войско и держава». Лишен-

ный короны, Оскольд сознает, что его княжеская судьба находится в его собственных руках.

Когда герои власть оружием теряют,—
Оружием себе ту власть и возвращают,—

в этом он глубоко убежден. Сумароков изображает и Олега, и Оскольда благородными людьми: Олег разумный, мудрый, справедливый; Оскольд порывистый, отважный, прямодушный. Юный князь твердо решает «искать иль смерти, иль свободы». В события вовлечена его сестра Семира и ее возлюбленный Ростислав, сын Олега. Семира, руководствуясь долгом перед братом, лишенным трона, перед погибшими родителями и народом, находящимся, по ее представлению, в неволе, решительно встает на сторону Оскольда. Она требует от Ростислава, чтобы тот помог ее брату бежать. Для нее самой «страсть»— проявление «малодушия». Поэтому, исполняя долг, она готова отказаться от любви и тем «себя навек прославить».

Ростислав не обладает такой цельностью характера. Его колебания между любовью к Семире и долгом перед отцом и государством приносят много бед. Любовь к Семире повелевает освободить из заточения ее брата; иначе смерть Оскольда станет преградой на пути к их счастью. Но, освободив мятежного князя, он нарушает свой долг, долг гражданина и сына, вступает на путь измены. И как изменник он должен быть казнен Олегом. Пройдя через нравственные испытания, Ростислав одерживает победу над собой. В конце трагедии он обретает счастье: умирающий Оскольд благословляет его союз с Семирой.

Героическое звучание в трагедии получили характеры Семиры и Оскольда, непреклонных в своей решимости. Изображая трагическую судьбу двух молодых людей, Сумароков своими первыми трагедиями преследовал воспитательные цели. Поэтому в трагедиях, следовавших за «Хоревом», он снял трагическую развязку, чтобы ни одно положение трагедии не наталкивало зрителя на критическое отношение к правителю, оказавшемуся во власти неразумных страстей и повинному тем самым в гибели героев.

В дальнейшем характер трагедии меняется. Все более отчетливым становится разрыв между «самодержавством» Елизаветы, а потом Екатерины и представлением о просвещенной монархии как идеальном государстве. Власть самодержца начинает все более восприниматься как деспотический произвол. Рост критического отношения к само-

державной власти особенно был характерен для эпохи царствования Екатерины II. Изменения в общественном сознании находят отражение в литературе, в частности в высоких жанрах — трагедии и оде.

В трагедии последней трети века большое место занимает изображение произвола власти. Сюжет строится на эпизодах активного противоборства положительных героев тирании монарха. Первой такой трагедией явился «Димитрий Самозванец» Сумарокова (1771).

Трагедия написана на историческом материале «эпохи смуты»: взят период короткого пребывания Димитрия Самозванца на московском троне. В основу сюжета положен эпизод восстания народа против Димитрия и его свержение. Внешне действие строится на любви Самозванца к дочери Шуйского Ксении, любви, вступающей в противоречие с тем, что Ксения любит другого и любима им, а Димитрий женат. Однако движение событий и их развязка определяются не любовными отношениями героев, а организованным в Москве заговором против Димитрия. Заговор возник потому, что Димитрий, во-первых, осуществляет политику полновластного самодержца, забывшего о своем истинном назначении и поправшего свободу и права своих подданных. Он «изверг на троне».

Блаженство завсегда народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство, стонь!
Всегда способнее к труду нежирный конь,
Смиряемый бичом и частою ездою
И управляемый крепчайшею уздою,—

выражает Димитрий свою политическую программу. «Царска страсть» для него закон, и он готов ради нее убрать все препятствия на своем пути: убить жену, казнить жениха Ксении.

Второй момент в трагедии, не менее важный,— это отношение Димитрия к русским. Он — предатель, презирает и ненавидит своих соотечественников, не скрывает своих планов:

Здесь царствуя, я тем себя увеселяю,
Что россам ссылку, казнь и смерть определяю.
Сыны отечества поляки будут здесь;
Отдам под иго им народ российский весь.

Поведение Димитрия полностью противоречит нравственным понятиям. Оно вызывает к нему всеобщую ненависть и определяет его судьбу. Свергнутый с московского престо-

ла при содействии народа в результате заговора Шуйского, он кончает жизнь самоубийством.

Правитель, монарх, забывший о своем назначении, ставший тираном, угнетателем своих подданных, достоин самой суровой кары. Сумароков в трагедии не только оправдывает всеобщее выступление против Самозванца, но и утверждают его законность и необходимость:

Народ, сорви венец с главы творца злых мук,
Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук;
Избавь от ярости себя непобедимой...

Постановка в трагедии Сумарокова темы борьбы с деспотией власти даже с ее узкоклассовым решением в пользу идеального государя была фактом значительным для предпугачевского времени. Трагедия «Димитрий Самозванец» явилась первой в России политической, тираноборческой трагедией.

Тираноборческий характер сообщается действию в трагедии Н. Николева «Сорена и Замир». В отличие от Сумарокова тирания монарха у Николева показывается главным образом в сфере интимных чувств.

События трагедии отнесены к легендарным временам. Мстислав, российский князь, разбил дружину половецкого князя Замира и полонил его жену Сорену. Действие строится на любви Мстислава к пленнице и предпринимаемых им попытках устранить со своего пути соперника. Это определяет движение событий и их трагическую развязку. Конфликт из сферы личной переключается в сферу борьбы с монархом-тираном. По словам Замира, Мстислав принес в поверженную им страну жестокость, зверство, кровь, убийство детей, стариков, женщин.

И сам Мстислав, оглядываясь назад, готов признать, что он злодей, тиран, мучитель, что он чудовище.

Николев продолжает традиции ранней, сумароковской трагедии, конфликт которой чаще всего строился на борьбе противоположных начал в душе героя. Его Мстислав не является законченным тираном и злодеем.

Две силы равные я чувствую в себе:
Одна влечет к любви, любовь другая гонит.
К единой чувствия, к другой рассудок клонит,—

говорит герой о себе. Мстислав понимает, что он князь, что его жребий — не любовь, а воинские подвиги и слава. Но тщетны доводы рассудка:

Страсти мне ничем не победить!
Ни честолюбием, ни гордостью, ни местью;

Страсть борется со всем:
С рассудком, долгом, честью.

Устами персонажей трагедии (Сорены, Замира, Премысла) Николев осуждает Мстислава, а в его лице недостойного монарха. Тирания Мстислава служит для Сорены оправданием задуманного ею убийства:

Тирана истребить есть долг, не злодеянье.

Осуждая монарха-тирана, Николев, однако, не подвергает сомнению принцип самодержавной власти.

Еще большую резкость и политическую остроту приобрело действие в трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский». Трагедия была написана в год начала французской революции (1789). В основе ее — летописный эпизод мятежа Вадима Храброго против варяжского князя Рюрика. События развертываются, когда Вадим возвращается в Новгород после трехлетнего отсутствия. Пока он героически сражался с врагами Новгорода, в самом Новгороде по вине вельмож было уничтожено народное представительство и власть передана варяжскому князю Рюрику.

Трагедия сохраняет традиционную любовную завязку: Рюрик любит дочь Вадима и любим ею. Но отношения, в какие вступает Вадим с новой властью по возвращении в город, делают его врагом Рюрика. Тем самым предопределена борьба в душе Рамиды между долгом к отцу и любовью к Рюрику. Однако трагическое действие в произведении Княжнина связано не с Рамидой или Рюриком как влюбленными. В центре трагедии поставлено столкновение Вадима и Рюрика как политических противников.

Источником и носителем трагического у Княжнина является Вадим. Обладая решительным, твердым и бескомпромиссным характером, он, республиканец по своему духу, не может, не хочет примириться с мыслью, что в Новгороде «вольность сограждан» навсегда уничтожена, что Новгородом будет править монарх. Монархия в любой форме неприемлема для свободной души Вадима, потому что с нею неизменно связана тирания.

Самодержавие, повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель.
И, невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям,
Воззрите на владык вы разных стран и веков.
Их власть есть власть богов, а слабость — человеков, —

в этих словах одного из соратников Вадима заключен идейный смысл трагедии Княжнина.

Предвестием будущих перемен в правах новгородцев служат в трагедии указания на те пока незначительные, но заметные изменения в жизни Новгорода. Обрисовывая Вадиму положение в городе с приходом Рюрика, Пренест говорит:

Его варягами наполнен весь наш град;
Уж с нами становя своих рабов он в ряд,
Остатки вольности и наших прав отъемлет.

В результате происков и «коварства Рюрика граждански слабы силы», в городе осталось слишком мало истинных сынов отечества, для которых была бы дорога свобода.

Активный, героический характер Вадима определяет трагическое развитие событий. Его идеалом остается вольный Новгород, управляемый народным представительством. В союзе с новгородскими посадниками — Пренестом и Вигором — он поднимает мятеж. После поражения плененный Вадим понимает, что новгородская вольность утрачена навсегда. Но и тогда он отвергает мысль о примирении с монархом, предпочитая смерть рабству.

И хотя Вадим обречен, автор признает за ним право выступить против Рюрика, раскрывает величие и нравственную силу его характера, мужество и непреклонность, находится под обаянием его личности.

Так, изображая Рюрика как идеального, просвещенного монарха, Княжнин отчетливо видит недостатки самодержавной власти в ее историческом проявлении. История соотносится с современностью. Отсюда резкая характеристика самодержавия в трагедии, патетические, свободолюбивые речи Вадима и его сторонников, утверждавших необходимость развития в обществе гражданственных начал. Трагедия отражала рост критических настроений в русском обществе, связанных с кризисом феодальной системы в конце XVIII века в целом. Она представляла собой, по общему мнению исследователей русской литературы той поры, вершину в развитии дворянской политической мысли в ее художественном воплощении.

Рост свободолюбивых настроений в дворянском обществе последней трети века определял появление литературных произведений, в которых была предпринята решительная попытка укрепить пошатнувшиеся позиции абсолютизма, взять под защиту идею самодержавной власти.

На том же историческом материале ставится проблема власти П. А. Плавильщиковым. Его трагедия «Рюрик» имеет явно полемический характер, направлена против тра-

гедии Княжнина, его трактовки образа Вадима. Утверждая идею самодержавной власти, трагедия Плавильщикова отвечала «охранительным» целям.

Однако традиция, заложенная Княжниным в толковании образа Вадима Новгородского, окажется более устойчивой в русской литературе. Она будет возрождаться в литературном процессе в самые крутые моменты русской жизни. Как последний сын вольности будет изображаться Вадим в революционной поэзии первой трети XIX века. Овеянный героизмом и трагической силой, встанет он со страниц поэзии декабристов, Пушкина, Лермонтова.

Трагедия первых десятилетий XIX века в своем развитии будет всецело связана с традициями конца XVIII века. Ее действие будет строиться преимущественно на столкновении общественно-политических интересов. Однако в одном случае она будет откровенным выражением монархических идей, стремления консервативной, реакционной части дворянского общества к укреплению самодержавной власти. Это трагедии С. Глинки «Михаил, князь Черниговский», М. Крюковского «Пожарский», А. Грузинцева «Покоренная Казань, или Милосердие царя Иоанна Васильевича IV». Любовь к родине, идея героизма в этих трагедиях увязывались с верноподданническими, монархическими чувствами героев.

В другом случае — и это будет главное направление в развитии жанра, которое приведет к созданию трагедий декабристов и «Бориса Годунова» Пушкина,— в трагедии первых десятилетий XIX века углубленно будут изображены оппозиционные настроения передовой части дворянства, свидетельствующие о кризисе в дворянском сознании, о зарождении иного подхода к решению проблемы народа и власти.

Наибольший интерес в этом отношении представляет трагедия Ф. Иванова «Марфа Посадница», в основу которой положена острая политическая тема. В значительной степени она восходила к «Вадиму Новгородскому» Княжнина, но отражала борьбу вольного Новгорода с самодержавной Московской Русью — Марфы Посадницы с Иоанном III (XVI век). Подобно Вадиму, Марфа выражает в трагедии идею республиканской вольности. Она вспоминает отдаленные времена Новгорода и находит, что и тогда славяне жили свободно. Имя Вадима Храброго окружено славой и уважением. Победа в трагедии внешне остается за Иоанном III, однако произведение представляет собой

апофеоз Марфе с ее преданностью идее свободы и независимости.

«Вольность или смерть, нет рока мне инова»,— говорит она и умирает вольной новгородкой, не желая примириться с самовластьем Иоанна. Образом своей героини, ее гордым уходом из жизни, ее непреклонностью и мужеством в борьбе за свободу Иванов продолжал традиции Княжнина и подготавливал декабристскую драматургию.

В этом русле может рассматриваться и трагедия В. Озерова «Дмитрий Донской». В ее основе — патриотическая тема, определившая пафос и содержание произведения. Обе трагедии имели высокое гражданское звучание и были поставлены их исследователями в прямую связь с идейно-художественной системой поэзии декабристов.

Как правило, содержание характера в трагедии сводилось к существенной черте. Она и определяла нравственно-психологический облик героя.

В трагедии классицизма эта особенность структуры трагического характера получила наиболее резкое выражение. Так, Кий («Хорев»), Мстислав («Мстислав»), Синав («Синав и Трувор») обрисованы Сумароковым лишь как монархи, нарушившие свой долг перед подданными; Хорев, Трувор, Вышеслав — как люди, умеющие управлять своими чувствами, подчинять их велениям долга.

Ситуации в трагедиях разрабатывались таким образом, чтобы характеры раскрывались в заданных им свойствах. Российский полководец Росслав у Княжнина показывается во взаимоотношениях с тираном Христиерном, правящим Данией и Швецией, полководцем Кедаром, российским посланником Любомиром, шведской княжной Зафирой, проходит через соблазны властью, богатством, любовью, через угрозы смертью, но сохраняет верность отечеству, одерживает победу в нравственном поединке. Его патриотизм не получает углубления в трагедии. Любовь его к родине изначальна, она составляет нравственную суть его характера.

Развитие событий в трагедии обычно не влекло за собой перемены характера, его внутреннего движения. Так, Вадим Новгородский предстает уже в первых сценах княжнинской трагедии убежденным республиканцем. Его не может поколебать даже картина благоденствующего под властью монарха Новгорода. Республиканцем он и умирает.

Характер в классицизме не изображался сам по себе, а давался в соотношении с противоположным свойством:

утверждение и отрицание шло через свою противоположность. Противоположны по своим страстям Мстислав и Замир у Н. Николева («Сорена и Замир»), Димитрий и Георгий Галицкий у Сумарокова («Димитрий Самозванец»), Вадим Новгородский и Рюрик у Княжнина. Обрисовывались они через отношение к долгу. Как выполнил герой или героиня свой долг — это становилось их отличительным свойством. Психологический интерес драматурга при этом был сосредоточен на изображении внутренней раздвоенности героев, их колебаний и сомнений, предшествовавших выбору ими решения.

Коллизия между долгом и чувством, вызываемая трагическим стечением обстоятельств, делала их похожими друг на друга. Похожи в своем чувстве одна на другую Ильмена, Семира, Рамида, Сорена, хотя их образы созданы разными драматургами. Однако они не лишены психологического своеобразия. Их индивидуализация дана в сфере выполнения ими долга. Все они поставлены в разные жизненные ситуации, поэтому долг для каждой из них свой. Для Ильмены — отказаться от Трувора и выйти замуж за Синава. Для Рамиды — умереть, чтобы быть достойной своего великого отца, для Сорены — убить тирана и освободить Замира и народ. Все они героичны, но их героизм разный, потому что он определяется разным уровнем требований, предъявляемых к ним жизнью. Это и сообщает каждой из них несхожесть, индивидуальное своеобразие при замкнутости и однообразии самого типа женского характера.

По ведущему психологическому свойству характера осуществлялась и индивидуализация речи героев. Пылкая речь Семиры выдержана в сильных и волевых интонациях. Олегу («Семира») свойственна величавая, степенная, раздумчивая интонация благоразумного и мудрого человека и монарха. Речь Мстислава («Сорена и Замир») властная, категоричная, но в ней проявляется и склонность героя к самоанализу. При этом все они не выходят за пределы языка, установленного классицизмом для данного жанра.

В пределах изображения характера как одного свойства, одной страсти наши драматурги добились и художественной убедительности, и глубины, и поэтичности. «Восторг современников» вызвали трагедии Сумарокова. Характеризуя его героев, дореволюционный исследователь замечал, что у него «страсть везде говорит языком человеческим».

Особенности композиции трагедии «Три единства». Диалог. Монолог

Построение драматических жанров классицизма определялось правилами «трех единств» — действия, места, времени.

Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет,—

формулировал основной композиционный принцип драматургии классицизма его французский теоретик.

Между тем греческая трагедия, на которую ссылались писатели классицизма, не придерживалась строго ни единства места, ни единства времени. Соблюдалось лишь единство действия.

В литературной науке существует мнение, что соблюдение времени и места, начиная с эпохи античности, подчинялось неизменно закону необходимости и целесообразности. И лишь театр классицизма канонизировал эти понятия, требовал от драматурга их обязательного соблюдения.

Действительно, для драматургии классицизма характерно следование всем трем правилам. И все-таки в соблюдении единства места и времени, вызвавшем особые нарекания во все последующие литературные эпохи, не было ничего искусственного, если подходить к театру классицизма с учетом его особенностей.

Одним из основных законов поэтического творчества в ту пору было объявлено подражание «природе», жизни, т. е. требование достоверности и правдоподобия изображаемого на сцене. Действие в трагедии, как, впрочем, и в комедии, строилось обычно на одном эпизоде, завершающем то или иное событие. Это вытекало из необходимости показать характер героя в самый острый, критический момент его жизни, когда ему в силу необходимости нужно было принять решение. В такие условия поставлены Хорев, Оснельда (к началу трагических событий они уже любили друг друга), Семира, Ростислав, Олег, Оскольд («Семира»), Трувор и Ильмена («Синав и Трувор»). Классицизм, определяя сценическое время, исходил в этом случае из того, как это бывает в жизни, когда человек под воздействием стремительно надвигающихся трагических событий и развязки должен в самое непродолжительное время решить для себя главный вопрос, сделать выбор и тем самым определить свою судьбу. Поэтому необходимость соблюдать время и место, т. е. стремиться, чтобы действие не

было слишком продолжительным, диктовалась в театре классицизма требованием соответствия между психологическим состоянием человека и проявлением его во времени и пространстве.

Поэтому действие в трагедии характеризовалось отсутствием сложной, запутанной системы событий, могло быть и было простым, хотя события, о которых рассказывалось в трагедии, в своей продолжительности не ограничивались сутками. В «Хореве» они охватывают шестнадцать лет, в «Вадиме Новгородском» — свыше трех и т. д. То же самое наблюдалось и в трагедиях Корнеля и Расина. Но изображались события на их заключительном этапе, наиболее драматическом.

Одной из главных особенностей построения трагедии классицизма было требование единства действия. Оно соблюдалось и в греческом театре. Об этом свидетельствуют трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида. Опираясь на их творчество, античный теоретик литературы Аристотель скажет в своей «Поэтике»: «...хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...»[1]. События, изображенные в трагедии, должны иметь свое начало, развитие и конец. Требование завершенности, целостности действия станет главным принципом построения драматических произведений во все последующие эпохи, включая и нашу современность.

Основной интерес драматургов классицизма был сосредоточен на изображении духовного мира героев, их психологического состояния. Поэтому действие в трагедии классицизма отличалось предельной простотой.

Трагический узел завязывался вокруг одного события. Особенно это было характерно для русской трагедии. Стремление сосредоточить внимание зрителей на разрешении одного конфликта определялось в данном случае общей направленностью русского классицизма, идейно-воспитательными целями, какие ставили перед собой русские писатели XVIII века.

Единственная сюжетная линия способствовала не только более четкому построению трагедии, но, главное, более ясному выражению основной мысли произведения. Так, в основе трагедий «Хорев» и «Семира» лежит попытка свергнутого князя вернуть трон. «Синав и Трувор» строится на любви двух братьев к одной девушке. На одном событии — прибытии хана Мамая в Крым (Кафу — Феодосию)

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 63.

после разгрома его войск на Дону и его гибели — построена трагедия Ломоносова «Тамира и Селим».

Простота действия, в основе которого будет лежать одно событие, остается характерной для русской трагедии на всем протяжении ее развития.

В соответствии с особенностями сюжетного строения русской трагедии классицизма число персонажей в ней было невелико: в трагедиях «Хорев», «Синав и Трувор», «Семира»— четыре, в «Вадиме Новгородском», в «Димитрии Самозванце» — пять.

Поскольку действие ограничивалось в трагедии классицизма сутками, события на сцене не могли быть воспроизведены в их естественном течении. Это определило роль диалога и монолога в ее структуре. О событиях, предшествовавших развитию действия, а также событиях, происходивших за сценой в момент действия, зритель узнавал из разговоров действующих лиц. Это сообщало происходящему на сцене более естественный характер. Преобладающее значение в структуре трагедии получил монолог. Как и диалог, он мог включать элементы сюжетного действия. Из внутренней речи героев зритель узнавал не только о его переживаниях, но и тех событиях, которые их вызывали. Однако это не было для него главным.

Основное место в монологе занимал рассказ героя о собственных переживаниях, вызванных необходимостью сделать выбор между личным и общим. Монолог создавал картину внутреннего движения этих переживаний, борьбы в душе героя противоположных устремлений. При этом заметной была ведущая нравственная тенденция, составляющая основу данного характера. Раскрывалась эта борьба на фоне нравственно-этических понятий, выработанных эпохой. В результате она теряла свою исключительно индивидуальную, личную форму выражения, выступала в своем общем виде.

«Российский князь» Олег («Семира») силой обстоятельств поставлен перед необходимостью решить судьбу сына свергнутого им киевского князя. Долг повелевает ему казнить Оскольда за организованный им заговор. Садясь подписывать указ, он предается глубоким раздумьям:

Я милости казал тебе в своей досаде,
Ступай, ищи венца и скипетра во аде!
Умри! Умреть тебе, конечно, надлежит!..
Но отчего ж теперь рука моя дрожит?!
Умри!.. К чему себя всей силой принуждаю?
Позорно кончить жизнь Оскольда осуждаю,
Трепещет сердце, кровь, волнуяся, течет,

И мысль от ярости мя к жалости влечет.
Воображения терзают мя различны.
И чувствую в себе премены необычны.
О правосудие! Ты душу подкрепи
И разны мнения в одно совокупи!
Исчезни, жалость, ты умолкни, милость, ныне
И не противьтеся Оскольдовой судьбине!

Он подписывает указ, колеблется, рвет его. Олег во власти противоречивых чувств. Старый князь сознает, что Оскольд с его пылким, решительным характером никогда не примирится с потерей трона. Но он уже успел полюбить своего пленника, проникнуться уважением к нему, понимает в душе справедливость его притязаний, ему жаль его, он не может предать его позорной смерти, сознавая благородство его натуры. Его «терзают» воспоминания, он впервые, видимо, задумался серьезно о судьбе своего пленного князя и в самом себе неожиданно почувствовал «премены необычны». Олег не может соединить эти противоречивые побуждения и откладывает решение участи Оскольда, так как «быть хотел отцом плененному народу».

Монолог в соответствии с особенностями художественного мышления писателей классицизма обрисовывал характер односторонне: или добродетельным или порочным, или слабым или сильным. В качестве идеала утверждается герой в высоком значении этого слова, т. е. человек, умеющий побеждать волевым усилием личные чувства.

Хоть кровь моя горит, но бодрствует мой ум
И противляется отраве нежных дум,—

в этих словах Семиры, любимой героини Сумарокова, выражено в сущности содержание большинства лирических монологов героев трагедий классицизма.

Помимо основных монологов, имевших лирический характер, в трагедию включались монологи иного содержания, монологи, раскрывавшие отношение героя к различным сторонам жизни. В «Тамире и Селиме» Ломоносова монологи содержат сетования о подчиненном положении детей, о браке, о властолюбии и его пагубных последствиях. Большой интерес в этом отношении представляет монолог одного из положительных героев (Надира), в котором осуждается война. Высказанные героем мысли перекликаются с одами Ломоносова и, по сути, выражают авторское отношение к войне:

Несытая алчба имения и власти...
Твое исчадие кровавая война!
Которое от ней не стонет государство?

Которая от ней не потряслась страна?
Где были созданы сходящи к небу храмы
И стены, труд веков и многих тысяч пот,
Там видны лишь одни развалины и ямы...
О, коль мучительна родителям разлука,
Когда дают детей, чтобы пролить их кровь...

Трагедия последней трети века переходит от изображения внутренней борьбы между долгом и чувством в душе героя к преимущественному изображению противодействия добродетельных героев тиранам. Конфликт приобретает характер острой борьбы. В связи с этим меняется содержание монолога. Он начинает носить характер политической исповеди. Таковы монологи Димитрия у Сумарокова, Вадима и Рюрика у Княжнина, Сорены и Замира в одноименной трагедии Н. Николева и др.

Это определило еще одну особенность построения русской трагедии классицизма. Она включала большое число нравственных, политических и патриотических рассуждений героев. В трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» о назначении монарха, о его обязанностях рассуждают почти все герои: Пармен, Ксения, Георгий. Их рассуждения составляют суть политической программы русского просвещенного дворянства и находятся в прямой связи с критической оценкой Сумароковым екатерининской действительности: трагедия была написана в годы, непосредственно предшествовавшие Пугачевскому восстанию (1771). В разговоре с Шуйским Пармен, например, говорит:

Коль нет от скипетра во обществе отрад,
Когда невинные в отчаянии стонут,
Вдовы и сироты во горьком плаче тонут;
Коль, вместо истины, вокруг престола лесть,
Когда в опасности именье, жизнь и честь,
Коль истину сребром и златом покупают,
Не с просьбой ко суду — с дарами приступают,
Коль добродетели отличной чести нет,
Грабитель и злодей без трепета живет
И человечество во всех делах теснится,—
Монарху слава вся мечтается и снится.
Пустая похвала возникнет и падет,—
Без пользы общества на троне славы нет.

И еще более определенно выражена эта мысль применительно к Димитрию:

Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
Но пользует ли нам высокий сан един?
Пускай Димитрий сей монарха росска сын,

Да если качества в нем оного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,
Не находя в себе к отцу любови чад.

Трагедия «Вадим Новгородский», как уже говорилось, вообще представляет собой выражение борьбы двух политических принципов — республиканского и монархического. С одной стороны, монологи и развернутые реплики Вадима и Пренеста рисуют свободный Новгород, теперь поверженный у ног Рюрика: «вельмож, утративших свободу во подлой робости, согбенных пред царем и лобызающих под скиптром свой ярем». С другой стороны, выразитель монархического принципа власти Рюрик рисует Новгородскую вольницу как эпоху раздоров, грабежей, убийств. Свобода представала как «лишение всех благ и в бедствах изобилье». Однако нарисованная Рюриком картина, по мнению Вадима, означала не «вольность», а «своеволие». И тот, и другой герой рисовали власть монарха и народного представительства в их идеальном выражении. Действительность вносила существенные поправки.

Монологи героев на «общие темы» усиливали идейное и художественное воздействие трагедии на дворянских зрителей. Они воспитывали возвышенность идеалов, гуманность и справедливость по отношению к «нисшим», красоту чувств, хотя и замедляли действие, развитие событий. Однако зрители XVIII века ценили трагедию за высокое содержание и не замечали ее композиционных просчетов.

«Высокий» стиль и образ

Итак, одной из особенностей трагедии классицизма являлось преобладание в ее структуре психологического содержания над событийным. Слово, воплощая мысль или чувство героя, раскрывало противоречивость его сознания, вызывало представление о нравственной основе изображаемой личности, оказывалось, по сути, основным средством образного воспроизведения характера. Именно поэтому к нему предъявлялись высокие требования. Они сводились к искренности и поэтичности изображения «страстей». Зритель не должен усомниться в их подлинности. Обращаясь к поэтам, Буало писал в своем поэтическом своде правил:

Вы искренно должны печаль передавать;
Чтоб я растрогался, вам нужно зарыдать...
Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
Высоких помыслов показывать полет,
Изображать любовь, надежду, скорби гнет,

Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно,
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет.

О том же читаем в русской энциклопедии классицизма: «...радость, печаль, любовь, гнев, гордость, словом, каждое чувствие, каждая страсть имеют свой особый язык. Следовательно, поэту надлежит, так сказать, превращаться в каждое лицо и заставлять его говорить прилично настоящему положению и точно так, как бы оно само говорило» (Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб, 1821, с. 288—289).

В русской трагедии классицизма мы найдем сильное и яркое выражение героями своих чувств, мыслей, побуждений. Страстно, проникновенно говорит Оскольд, обращаясь к своей верной дружине:

Настал нам день искать иль смерти, иль свободы.
Умрем иль победим, о храбрые народы!
Надежда есть, когда остался в нас живот.
Бессильным мужество дает победы плод.
Не страшно все тому, кто смерти не боится...
А ежели судьба нам смерть определит,
Падение сие дел наших не затмит.
Пусть потеряние свободы невозвратно,
Мне в долг отечества и смерть вкусить приятно.
Кончина такова с победою равна,
И ею наша жизнь пребудет ввек славна.
Намеряся свой долг исполнить непреступно,
Спасем отечество или погибнем купно.

Монолог — обращение Оскольда — декламационен, насыщен риторикой, но он искренен, проникновенен и сохраняет верность общему психологическому настрою героя. Патетика его интонации оправданна, не противоречит сути характера и сложившимся обстоятельствам. Герой должен победить или умереть, третьего ему не дано.

Драматичен по глубине человеческого горя последний монолог Синава, когда он узнает, что погубил самых близких и дорогих ему людей — брата Трувора и любимую девушку. В монологах Семиры психологически верно передано смятение пылкой и сильной души, переходы от одного состояния к другому.

Монологи действующих лиц строились обычно по типу ораторской речи, основывались на фигурах повторения, среди которых особое место отводилось градации, усиливающей, нагнетающей ощущение безвыходности положения

героев или, напротив, обосновывающей правильность принимаемого решения. Обращения, восклицания, «вопрошения» — все это способствовало передаче напряженности переживаний, во власти которых находились герои.

О Новград! что ты был и что ты стал теперь?
Героев сонм! его величье ты измерь;
А я от горести, его в оковах видя,
Бессилен то свершить, я жизни ненавидя...
Вы содрогаетесь?.. И как не трепетать,
Когда из рабства бездн осмелимся взирать
На прежню высоту отечества любезна!..

. . . .

А днесь сей пышный град, сей Севера владыка —
Могли ли ожидать позора мы толика! —
Сей гордый исполин, владыки сам у ног
Повержен, то забыл, что прежде он возмог...

. . . .

Граждане! вспомните, то славой полно время;
Но вспомните — дабы низвергнуть гнусно бремя!.. —

обращался Вадим к своим сподвижникам и военачальникам, желая пробудить в них гордый дух свободных новгородцев, готовность сразиться с Рюриком и вернуть городу его древние права.

Пространные монологи нередко противоречили жизненному правдоподобию и сообщали происходящему условный характер. Это понимали и теоретики классицизма, когда выразили пожелание, что «не худо было для драматического искусства, ежели бы монологи, особенно несколько продолжительные, совершенно вышли из употребления...».

Степень условности, присущая трагедии классицизма, в значительной мере усиливалась стихотворной структурой речи и особенно высоким стилем. Речь персонажей изобиловала сложными синтаксическими конструкциями: в ней преобладали славянизмы, широко использовались поэтические приемы ораторского стиля.

Вместе с тем нельзя не отметить того, что «высокий» стиль, используемый в трагедии, значительно отличался от «высокого» стиля, характерного для оды. Обратимся к примерам. В «Тамире и Селиме», трагедии Ломоносова, рассказ о битве с Мамаем ведет Нарсим, брат героини, только что прибывший с поля боя:

...Горела брань сурова,
Сквозь пыль, сквозь пар едва давало солнце луч.

В густой крови кипя, тряслась земля багрова,
И стрелы падали дождевых гуще туч.
Уж поле мертвыми наполнилось широко,
Непрядва, трупами спершись, едва текла.
Различный вид смертей там представляло око,
Различным образом повержены тела...

. . . .

Российские полки, отвсюду утесненны,
Казалося, что в плен дадутся иль падут...

. . . .

Внезапно шум восстал по воинству везде.
Как туча бурная, ударив от пучины,
Ужасной в воздухе рождает бегом свист,
Ревет и гонит мглу чрез горы и долины,
Возносит от земли до облак легкий лист,
Так сила росская, поднявшись из засады,
С внезапным мужеством пустилась против нас;
Дождавшись таковой в беде своей отрады,
Оставше воинство возвысило свой глас.
Во сретенье своим россияне вскричали,
Великой воспылал в сердцах унывших жар.
Мамаевы полки, увидев, встрепетали,
И ужас к бегствию принудил всех татар...

А вот отрывок из оды М. В. Ломоносова «На победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года», в которой также поэтически изображена картина битвы русских с турками:

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
В горах огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Чрез быстрый ток на огнь дерзает.
За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов сдирает;
Но чтоб орлов сдержать полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи — равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Доступят там полки орлины.

Отрывки из произведений М. В. Ломоносова в своем содержании и его художественном воплощении имеют много общего: они рисуют картину сражения, в котором успех

вначале сопутствует врагам, потом переходит к русским и завершается их блестящей победой. Оба отрывка выдержаны в «высоком» стиле, однако существенно отличаются друг от друга характером использованных поэтических средств и приемов этого стиля. Это обусловливалось прежде всего формой сообщения, определяемой в каждом случае особенностями жанра.

В трагедии — это устный рассказ одного из участников битвы. И как устный рассказ он определил более естественную интонацию речи. В оде — это выражение поэтом своего восторга перед сынами российскими, одержавшими блестящую победу над старинным врагом. Абстрактный «пермесский жар», владеющий душой поэта, влечет за собой большую условность, обобщенность в выражении чувства. И в том, и в другом отрывке речь метафоризирована, характеризуется обилием сравнений, использованием множества поэтических приемов, среди которых особое место занимает гипербола и антитеза. Но в одном случае эти поэтические средства направлены главным образом на то, чтобы создать зрительное впечатление, а это обязывало автора воспроизводить детали боя в их подлинности; в другом — вызвать приподнятый эмоциональный настрой у слушателя. Это определило введение в поэтическое произведение грандиозных, гиперболизованных образов («Не медь ли в чреве Этны ржет...» и др.), украшенность тропами (метафорами, сравнениями и др.), фигурами (повторы, градации и т. д.), обилие инверсий и славянизмов.

С развитием комедии разрыв между книжной и литературной народной речью в значительной степени преодолевается. Вопреки поэтике классицизма драматурги начнут широко использовать национальные богатства русского народного языка. Обращение к трагедии классицизма на разных этапах ее развития позволяет сделать выводы относительно эволюции ее языка в целом, соответствовавшей общему развитию литературного языка эпохи. Трагедия Ломоносова «Тамира и Селим» характеризуется большей простотой и естественностью языка в сравнении с одой, однако в сопоставлении с более поздними трагедиями классицизма ее стиль отличается большей книжностью как в подборе словесно-художественных средств, так и в их интонационно-поэтической организации. К простоте и ясности тяготели и первые трагедии А. П. Сумарокова. Особенно это заметно при сравнении его стиля со стилем трагедии его учеников.

Так, монолог Оснельды («Хорев») раскрывает борьбу в ее душе между любовью к Хореву и любовью и долгом перед отцом. В лексическом и синтаксическом отношении он представляет собой образец того, как мало условный язык «высокого» стиля был пригоден для правдоподобного воспроизведения человеческих переживаний, не позволяющих усомниться в их подлинности:

К чему ведет меня моя судьбина зла?!
К таким ли дням, любовь, во мне ты кровь зажгла!
Несчастливым времен жестоки все премены.
О дом отцов моих! О вы, противны стены,
Которыми пришлец сей город оградил!
Земля, в которой Кий кровавы токи лил!
Места, столь много раз слезами орошенны,
Возлюбленным моим Хоревом украшенны,
Печалей и утех собрание и смесь,
Чем слабая душа обремененна днесь!
Отверзи мне врата любезныя темницы
И выпусти меня за Киева границы!

А вот монолог Рамиды, дочери Вадима Новгородского, обращенный к наперснице в аналогичной ситуации, но написанный Княжниным спустя четыре десятилетия:

Ты знаешь чувствия Рамидиной души.
Селена, ты меня сей дружбы не лиши,
Которая мое блаженство возвышает;
Она равно мой дух плененный утешает,
Как та бессмертная неодолима страсть,
Без коей всякое мне счастие — напасть,
Верь мне: сей блеск венца, престола возвышенье
Для чувств Рамидиных презренно утешенье!
В корысти, в гордости я сердца не гублю.
Не князя в Рурике, я Рурика люблю.

Или монолог Сорены в трагедии Н. Николева «Сорена и Замир»:

Вот злейшие часы для сердца моего!
Иль все я возвращу, иль вдруг лишусь всего.
Душа моя теперь — колеблемое море!
В любви, отчаянье, в надежде, страхе, горе!
На чем остановлю несчастную себя?
И т. д.

Сопоставление лексико-синтаксических особенностей этих монологов даже в самой общей форме позволяет говорить о резком уменьшении славянизмов, об упрощении конструкции фразы, об отказе в ряде случаев от прие-

мов ораторской речи, о значительном пиррихировании (введении безударных стоп) классического для трагедии александрийского стиха.

Все это сообщило монологу, а следовательно, и языку трагедии в целом более естественную, мягкую, разговорную интонацию. Еще более заметными эти изменения были в языке трагедии Хераскова, выявившем ранние признаки сентиментального стиля в русской литературе.

Усиление в трагедии политических и гражданственных мотивов сделало преобладающей публицистическую окраску многих монологов и определило отбор изобразительных средств языка.

«Самодержавие», «гражданин», «сын отечества» — эти слова начинают звучать в трагедии постоянно, определяя ее содержание и идейную направленность. Подобные общие понятия, как правило, выражались с помощью славянизмов. И это естественно.

Из славянского письменного языка в русский литературный язык пришли и закрепились в нем главным образом те слова, которые обозначали отвлеченные понятия, поскольку их не было в русском языке. А так как предмет, о котором шла речь в трагедии классицизма, был связан со сферой политической жизни, то и язык характеризовался значительным использованием слов и оборотов, свойственных церковно-славянской традиции. Это придавало оттенок торжественности, приподнятости всем монологам героев, насыщенным общественной или этической проблематикой. В этом значении славянизмы найдут применение и в поэзии А. С. Пушкина, в том числе и в его трагедии «Борис Годунов».

Таким образом, хотя связь языка и жанра сохраняется в трагедии классицизма, однако язык ее со временем становится менее условным. Все это говорило о том, что, во-первых, язык трагедии находился в прямой связи с языком эпохи и отражал все особенности его развития, во-вторых, что трагедия в ряду других жанров способствовала совершенствованию национального литературного языка. В последующем развитии поэтических жанров их обособленность размывалась.

Параллельно этому шел процесс преобразования общего литературного языка, включая и поэтический язык эпохи, в котором постепенно снимается обособленность высокого слога.

Сильной стороной трагедии классицизма явился ее интерес к проблемам общенационального значения.

Эта ее особенность в свое время была отмечена А. С. Пушкиным.

В последующем литературном движении трагедия постепенно утратит свое главенствующее положение, особенно с интенсивным развитием драмы как самостоятельного жанра и романа.

Крупнейшим образцом трагедии первой трети XIX века стал «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Традиции жанра в середине века будут поддержаны «Историческими хрониками» А. Н. Островского.

В советской литературе значительным произведением в этом жанре явится среди других «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского.

На всех этапах развития русская трагедия сохранит свою главную особенность, выявившуюся в эпоху классицизма,— изображать «судьбу человеческую, судьбу народную» (А. С. Пушкин).

А. Д. КАНТЕМИР, М. В. ЛОМОНОСОВ, М. М. ХЕРАСКОВ

Из истории и теории жанра

Поэма является одним из древнейших видов эпических произведений. Подобно трагедии, она развивалась как жанр героический. Поэма, или эпопея, как ее часто называют, уже со времен античности сосредоточила свое внимание на изображении героических событий, взятых главным образом из далекого прошлого. Эти события обычно были значительными, эпохальными, повлиявшими на ход национальной или общей истории.

Именно такими поэмами были признаны «Илиада» и «Одиссея», повествующие о социальной и бытовой жизни общества эпохи перехода от первобытнообщинного к рабовладельческому строю.

Из поэм нового времени известны героическая «Песнь о Нибелунгах», созданная германскими племенами, и сложенная во Франции «Песнь о Роланде».

В эпоху позднего феодализма подобный характер имели «Неистовый Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, хотя поэма утратила в этих произведениях прямую связь с устной поэзией.

Жанр героической поэмы вызвал особый интерес со стороны писателей и теоретиков классицизма. За его высокость, гражданственность, героику он был признан венцом поэзии. Писателей классицизма в этом жанре привлекало все: и особая, героическая тематика, и герои, исключительные по своим качествам, и свободная композиция, и способ повествования о событиях. И конечно, то, что события прошлого брались в их важнейших, героических моментах.

Поэтому вполне естественно, что и в теоретической разработке жанра эпопеи писатели классицизма опирались на традиции античности. Вслед за Аристотелем выбор героя эпопеи определялся не только его нравственными качествами; прежде всего он должен быть исторической личностью.

Великие дела он должен совершать,
Подобно Цезарю, Людовику подстать,—

характеризовал его Буало. События, к которым причастен герой, должны иметь общенациональное, общечеловеческое значение. Морализм составил одно из важных свойств литературы классицизма. Проявился он и в требованиях к герою эпопеи. Он должен быть примером, образцом человеческого поведения. Поэтому

От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден.

Поэма русского классицизма была историко-героическим жанром. «Повествованием действия великого и знаменитого» была она для В. К. Тредиаковского. Об этом же говорил Херасков в статье «Взгляд на эпическую поэму», предпосланной изданию «Россиады» в 1796 году: «Эпическая поэма заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода... или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или, наконец, ко преображению его послуживший...» Этой точки зрения будут придерживаться теоретики позднего классицизма.

Поэма и после классицизма останется особым жанром эпоса, содержание которого будут составлять «глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы»[1], который «схватывает жизнь в ее высоких моментах»[2].

Ориентация классицизма на античность не означала, однако, его возвращения к ней: древние формы лишь приспосабливались к современным требованиям. А они были сформулированы в классицизме достаточно четко: «Главная цель поэзии — приносить пользу»[3].

Назначение литературы и в эпоху античности предполагало воздействие ее на человека в целях «усовершенствования в добродетели» (Аристотель); в классицизме морально-дидактические установки стали обязательными. Они проявились в требованиях к жанру поэмы и европейских (Ле Боссю и Буало), и русских (Тредиаковский) теоретиков. Изображая историю героических времен, поэма подает «твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель»,— утверждал Тредиаковский в «Предъизъяснении об ироической пииме». Установка на

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 415.
[2] Там же, т. 7.
[3] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1 т. I, с. 618.

моралистичность в значительной степени определила в классицизме отношение писателей к истории как объекту изображения.

Аристотель, определяя различие между историком и поэтом («один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло произойти»), не исключал возможности обращения поэта к историческим фактам и событиям, к «действительно случившемуся». Но и в этом случае поэт должен, по его мнению, остаться поэтом, т. е. представлять «более общее», тогда как сферой истории оставалось «частное». Однако Аристотель не утверждает полного произвола поэта в обращении с историческим материалом. Напротив, если поэту «придется изображать действительно случившееся», то, по его мнению, лишь «некоторые» события могут быть «таковы, каковыми они могли случиться по вероятности или возможности»[1]. Но не более.

Из сказанного следует, что эпос не отрывается Аристотелем от поэзии: за ним сохраняется главная ее особенность — изображать «более общее».

Однако эпос изображает «действительно случившиеся события», и с этой стороны он близок к истории, следовательно, он живет не только по законам художественного творчества. Не случайно, «чем-то средним между вымыслом и правдой» было отражение исторических событий в художественном произведении для Гегеля[2], опиравшегося в своих суждениях на опыт античной литературы.

Классицизм не ставил своей задачей отражение подлинной истории и характеров реальных, исторических лиц. Обращение его высоких жанров — трагедии, эпопеи, оды — к прошлому определялось исключительно необходимостью осмысления настоящего. Это обусловило понимание теоретиками классицизма соотношения в структуре эпопеи исторического и художественного. «На мифе зиждется и вымыслом живет»,— определяет основную особенность эпопеи Буало. Вымысел, а не «действительно случившееся событие» составляет основу эпической поэмы. Отталкиваясь от конкретного исторического факта, события, лица, поэт-эпик дает ему новую жизнь, и «нет выдумке предела»[3]. Художественное изображение событий и характеров лишь в самой общей форме должно соотноситься с историческими фактами и лицами. Именно поэтические вымыслы, искусно

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 69.
[2] См.: Гегель. Соч., т. XII, с. 286.
[3] Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 83.

сплетенные, способны под пером эпического поэта «ожить», обрести стройность и законченность, воздействовать на чувства [1].

Отдавая предпочтение в художественной структуре поэмы вымыслу, Буало отходил от Аристотеля. В совокупности с принципом отбора материала для трагедии это может служить косвенной характеристикой исторического мышления писателей классицизма в целом, для которых было свойственно сведение исторических конфликтов к борьбе нравственных начал. Именно этим определялась свободная, поэтическая обработка исторических «мифов» и «фабул», подчиненная рационалистическому, дидактическому заданию, исходившему из общей эстетической концепции классицизма.

Писателями классицизма, при всем своеобразии каждого из них, остались в понимании эпопеи Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Херасков. Но теория жанра, разработанная ими, представляла собой в сравнении с французской шаг вперед.

Прежде всего это сказалось на понимании ими главного вопроса: соотношения в поэме исторического и художественного. Отчетливо выявились две тенденции.

Одна из них была выражена Тредиаковским в статье «Предъизъяснение об ироической пииме». Останавливаясь на вопросе об отношении поэмы к истории, Тредиаковский выдвигает тезис, что эпическая поэма есть «вымысел правде подобный или подражающий естеству», вымысел, который «имеет в основании себе историю» «истинную или уже за истинную издревле преданную». Однако, «коль есть ни приятна история и многополезна», в эпической поэме, по мнению Тредиаковского, она должна быть «пригвождена» «к единой точке». Сужение материала, «убавление от него огромного пространства» откроет возможности поэту для введения вымышленных эпизодов и героев, «прибавления к ней окольностей веселейших». Все это определит эмоциональное воздействие поэмы на читателей, приведет «к произведению больших содеятельностей и плодов, в рассуждении наставления и его сладости».

Таким образом, взгляд Тредиаковского на соотношение в поэме реального и поэтического определялся характерным для классицизма взглядом на литературу и ее назначение. Истории он отводит служебное, подчиненное положение. И чем отдаленнее эпоха, изображаемая в поэме,

---

[1] Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 85.

тем свободнее будет себя чувствовать поэт, вводя «окольности веселейшие» для «возбуждения любви к добродетели». Поэтому, хотя история, положенная в основание поэмы, должна быть «истинной», Тредиаковский исключает возможность обращения поэта к событиям нового времени. Мысль, что «герой сея пиимы долженствует быть баснословный», является для Тредиаковского непреложной. «Баснословное» неотделимо для него от понятия «эпическое», «героическое».

В современной литературной науке тяготение классицизма к легендарным, «баснословным» временам объясняется поисками идеальных характеров, способных служить образцом высоконравственного поведения человека. Действительно, поэма, как и трагедия, подключалась писателями классицизма к решению общих задач, стоявших перед литературой,— осуждению порока и воспитанию в дворянском обществе «святой добродетели».

Однако дидактизм, нравоучительность поэмы не исключали ее художественности. Напротив, ее дидактизм опирался на эстетический принцип: «Эпопея есть не похвала герою, представляемому в образец, но повествование действия великого и знаменитого, в пример предлагаемого»,— писал Тредиаковский.

Отстаивая идею отражения в поэме «времен баснословных или ироических», Тредиаковский ориентировался на эпопеи Гомера. Суждения его об античных поэмах позволяют говорить о том, что он сумел глубоко осмыслить отдельные стороны эпопеи как национально-героического жанра. Поэмы Гомера, по мнению Тредиаковского, не были созданы по горячим следам событий. Он был убежден, что Гомер не был ни первым, ни единственным поэтом, обратившимся к изображению борьбы греков с троянцами или тяжелых испытаний, выпавших на долю возвращавшихся морем в родные края участников войны: «Великое было б диво или паче чудо, ежели б Омир враз пресовершенную сию изобрел пииму, не имея прежде ни единого ей и не совершенного образца: человеческого разума такое всеконечно есть свойство, что долго он как будто перстами ощущает, прежде нежели прямо огорстит, что есть добро, что красно есть».

Речь у Тредиаковского в данном случае идет не только о совершенстве поэтической формы гомеровских поэм, но и об отражении в них отстоявшихся в народном сознании нравственно-этических оценок воспеваемых героев и событий. В этом он увидел одну из главных особенностей эпо-

пеи. Она не могла быть результатом творчества одного человека. Исторические герои, события, прежде чем стать основанием эпопеи, должны откристаллизоваться в народном сознании, получить единую нравственную оценку. «Баснословность» героев, их легендарность предполагала сохранение в народной, человеческой памяти самого общего представления о них, их участии в событиях, их роли в судьбах своего государства, народа, эпохи.

Таким образом, в определении жанровых особенностей героической поэмы Тредиаковский стихийно подошел к проблеме отражения в ней народного миросозерцания. С этим связано и его требование «бахарского», т. е. народно-песенного, повествования о событиях и героях в поэме. Именно поэтому Тредиаковский высказывает мнение, что поэмы Тассо, Камоэнса, Мильтона, Вольтера, равно как и поздние латинские поэмы, «по времени историй своих и по героям» и «по течению слова суть токмо то, что они сочинения некия стихами сих народов», а «отнюдь и всеконечно не ироические пиимы».

Вторая точка зрения на поэму была выражена наиболее четко в русском классицизме Ломоносовым.

Принципиально поэма и для него была жанром, соединяющим историю с вымыслом и имеющим целью нравоучение. В учении о поэтических вымыслах, включенном в качестве самостоятельной главы в «Риторику», Ломоносов отнес эпопею к жанрам, в основании которых лежат «смешанные вымыслы». Особенность таких вымыслов он видит в том, что они «состоят отчасти из правдивых, отчасти из вымышленных действий, содержащих в себе похвалу славных мужей или какие знатные, в свете бывающие приключения, с которыми соединено бывает нравоучение»[1].

Для Ломоносова вымышленное и подлинное в произведении не было простым соединением двух противоположных начал, потому что и собственно вымышленное, по его мнению, несет в себе «идею обыкновенную и натуральную». Поэтический вымысел составляет, по Ломоносову, основу всякого художественного произведения, потому что сообщает идеям живую плоть: «...вымысел от мысленных вещей отъемлется и представляется живо, как нечто чувствительное»[2]. Именно благодаря ему «идеи обыкновенные и натуральные» становятся «великолепнее, сильнее и приятнее».

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. VII, с 223.
[2] Там же, с. 220.

Таким образом, в вымысле Ломоносов видит специфику художественного познания в целом.

Эпопея — род поэзии, в этом смысле она создается по законам художественного творчества. Но она историко-героический жанр. Поэтому историческому в ней Ломоносов придает очень большое значение. Если Тредиаковский ориентировался, как того требовал классицизм, на историю «баснословную», легендарную, то Ломоносов-поэт — на подлинность «воспеваемого». Героев, достойных подражания, он находит в национальном прошлом. Это определило нетрадиционность его позиции как художника. Во «Вступлении к поэме «Петр Великий» он скажет, что «не вымышленных петь намерен» он «богов», «но истинны дела, великий труд Петров»[1].

Требование Ломоносова подлинности «воспеваемого», исторической точности при соблюдении принципов художественности определит главное направление в дальнейшем развитии жанра эпопеи в русской литературе.

В понимании жанровой природы эпопеи к Ломоносову, с его тяготением к воспроизведению конкретных исторических событий, был близок М. М. Херасков. Следование исторической истине будет и для него весьма важным условием. Оно определит характер его работы над поэмой «Россиада», поиски им «печатных и письменных известий» о походе Грозного на Казань, использование летописей и материалов устного народного творчества.

Однако эпический сюжет разрабатывается им также по законам художественного творчества, посредством поэтического вымысла: «Многое отметал я, переносил из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил, созидал... Но то неоспоримо, что эпические поэмы... обыкновенно по таковым, как сия, правилам сочиняются».

Итак, эпопея осмысливалась русскими теоретиками классицизма как жанр историко-героический. Изображая «идеальную» действительность, т. е. действительность, взятую в ее наиболее значительных и важных проявлениях, поэма в русском классицизме должна была дать наставление современникам в соответствии с общей идейно-художественной направленностью искусства классицизма в целом. Установка на моралистичность, поучительность, имевшая в классицизме сословно-ограниченный характер, вступила в противоречие с основным требованием эпопеи изоб-

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. VIII, с. 696.

ражать всю действительность, «состояние и быт народа». По мнению Белинского, «народность есть одно из основных условий эпической поэмы»[1].

Об отражении века минувшего во всей его истине как обязательном условии при обращении к исторической тематике будет говорить А. С. Пушкин[2].

Однако и мысль Тредиаковского о способе художественного обобщения в жанре эпопеи не представляется устаревшей. В своих суждениях он опирался на исторический опыт развития традиционно-героического эпоса и сумел уловить одну из наиболее важных его особенностей — тяготение к обобщающей идеализации в изображении действительности.

История жанра эпопеи в русском классицизме «Россиада» Хераскова как образцовая поэма Ее сюжетно-композиционные и стилевые особенности

Образцом героической поэмы в русском классицизме признана «Россиада» М. М. Хераскова. Однако и до ее появления, и после предпринималась не одна попытка создать «высокую» эпопею, поскольку жанр был признан «венцом» поэзии. Первой такой попыткой явилась «Петрида» Кантемира (1730).

Само обращение Кантемира к теме Петра I не было неожиданным для него как поэта: сатиры, с которыми связана его литературная известность, были продиктованы стремлением отстоять дело Петра I в новых исторических условиях. В «Петриде» он ставил ту же задачу, но шел к ее решению иными путями.

«Смеху дав прежде вину, к слезам побуждаю»,— замечал он в самом начале произведения. Мысль автора первоначально лирическая: «Печаль неутешную России рыдаю». Однако он не ограничивается лишь передачей чувств России в связи со смертью Петра. Он стремился пояснить, почему эта смерть «к слезам» побуждает. Дает многогранную характеристику личности Петра I, воплотившего, по мнению Кантемира, «все, что-либо звать совершенным можно»: «мудрость», «мужество», «попечение», «приятность умильну».

Петр I являл собой «правдивого судию», «царя достойна», «друга верна», «воина, всех лавров достойна». Это

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 37.

[2] См.: Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница».— В кн.: А. С. Пушкин и театр. М., 1953, с. 397.

приводит автора к мысли «дела бо мужа списати». Так определяется эпическая основа произведения, оправдывающая его название —«Петрида».

Однако работа над поэмой была приостановлена на первой книге, в которой рассказано о начале болезни Петра, приведшей его к смерти. И тем не менее поэма позволяет говорить о самобытном развитии данного жанра на русской почве. Это выразилось прежде всего в обращении Кантемира к национальной истории и выборе им героя и события.

Петр I интересует Кантемира как личность, с которой связана судьба России. Поэтому в центре произведения поставлено описание дел Петра I, усиливших мощь государства: здесь и его войны, и законодательные меры, направленные на соблюдение интересов всех слоев нации, в том числе и «в бедности сущих», здесь и строительство города на Неве.

Рассказ о Петре I ведется от лица автора с использованием характерных для поэтики классицизма приемов обращения (к музам, России) и «вопрошений». Однако число их невелико. Поэтому общая интонация произведения отличается при своей высокости эмоциональной сдержанностью. В авторском рассказе преобладает форма обобщенного повествования, что в известной степени сближает «Петриду» с одой, включающей обычно сжатое изложение исторических событий.

К событиям национальной истории обратятся при создании своих поэм Ломоносов, Сумароков, Херасков, Майков и другие представители русского классицизма.

Ломоносов посвятил свой «великий труд» преобразователю России, воспетому неоднократно им в одах. Но если в одах воспевание Петра I носило косвенный характер и подчинялось иному замыслу — явить в его лице пример, образец монарха для царствующих императриц, то в поэме Ломоносов непосредственно обращается к «великому труду» Петра I, чтобы «достойную хвалу воздать сему герою».

О главном событии, которое должно было лечь в основу эпического сюжета героической поэмы, можно лишь предполагать, как и в случае с Кантемиром: Ломоносовым написано лишь две песни и вступление к поэме «Петр Великий». В них речь идет о Северном походе Петра I, осаде Шлиссельбурга и взятии этой крепости.

Приступая к повествованию, Ломоносов в первой песне кратко характеризует эпоху, предшествовавшую Север-

ному походу, и выделяет несколько важных моментов. Среди них — стрелецкий бунт, взятие Азова, «раскол» Аввакума. Замысел поэмы, судя по первым двум песням и вступлению, отличала широта охвата эпохи, стремление автора представить ее в основных событиях, показать через их изображение значение преобразовательной деятельности Петра I в судьбах России.

Хотя поэма основывалась на подлинном историческом матерале, она не представляла собой простого переложения «повествуемого деяния» в стихах. Автор свободно переносит читателя из одного времени в другое, из настоящего в прошлое, из прошлого вновь возвращает к настоящему. Форма авторского сообщения о событиях в их хронологической последовательности сменяется живописным рассказом героя о злоключениях, постигших его в период «самых нежных лет»—«о кознях» царевны Софьи, стрелецком бунте и его последствиях. Авторское повествование о Северном походе Петра I включает поэтическое описание бури, застигшей русский флот в Белом море, вынужденный его «отдых» у берегов Соловецкого острова. Так, художественно мотивирована встреча и беседа Петра I с настоятелем Соловецкого монастыря. Осада и взятие Шлиссельбурга, возвращая нас к основной сюжетной линии, завершает вторую песнь поэмы. Как видим, произведение Ломоносова строилось по законам широкой эпической композиции.

Однако в его структуру включены и лирические отступления, связанные главным образом с поэтизацией личности Петра I. Это определило особенности «течения слова» в поэме Ломоносова. Оно более эмоционально, чем у Кантемира, насыщено восклицаниями, сопоставлениями, антитезами.

Из других опытов в жанре поэмы заслуживает упоминания замысел Сумарокова, обращенный также к историческому прошлому России. «Дмитрияды»— так назвал свою предполагаемую поэму русский теоретик классицизма, обратившись к ней в 1760 году. Поэма должна была поведать о герое, что «воинство российское устроя, подвигнут истиной, для нужных оборон противу шел татар туда, где плещет Дон».

В отличие от Кантемира и Ломоносова Херасков обратился в «Россиаде» (1779) к изображению «действия», более удаленного от современности, так как был убежден, что о Петре I «писать еще не время». Эпический сюжет своей поэмы он строил на взятии Казани Грозным, т. е.

эпизоде, завершившем давнюю борьбу русских с монголо-татарскими завоевателями.

Поэма задумывалась как монументальное эпическое полотно с широким охватом исторического материала, с установкой на общенациональную значимость сюжета. В ней должны были найти изображение, по словам автора, «знаменитые подвиги не только одного государя, но всего российского воинства и возвращенное благоденствие не одной особе, но целому отечеству». Именно поэтому произведение получило название «Россиады».

Уже начальные стихи, кратко передававшие содержание «Россиады» Хераскова, говорили об обширном и величественном замысле автора:

Пою от варваров Россию свобожденну,
Попранну власть татар и гордость низложенну;
Движенье древних сил, труды, кроваву брань,
России торжество, разрушенну Казань.

Широкий эпический замысел определил сложность композиционной и сюжетной структуры поэмы, многочисленность изображенных в ней лиц, ее многособытийность. При этом Херасков не отступает от основного требования жанра, определенного еще Аристотелем,— единства и целостности изображаемого действия. Все события прошлого и будущего России подтянуты к центральному эпизоду, положенному в основание героического сюжета,— взятию Грозным Казани — и соотнесены с его значением для судеб России и Татарского царства. Поэму характеризует сложная система событий, связывающая в единый узел происходящее в Москве и Казани. Эпизоды развиваются параллельно, перенося читателя с Русской земли — из Москвы, Коломны — в столицу Татарского царства, во дворец царицы Сумбеки, окрестности Казани, русский воинский стан. Героическое переплетается с частным; судьбы отдельных героев принимают в обстоятельствах, какие изображены в поэме, трагический характер.

Эпическое начало в его традиционном виде выразилось в изображении многовековой борьбы русских с кочевниками. Однако сюжет ограничен одним историческим «эпизодом» и его ситуации сведены к воссозданию героического похода русских на Казань, ее осады и взятия. Этот главный узел событий имеет начало, середину и конец. Изображению событий предшествует большое авторское вступление, создающее впечатляющую картину многовековых страданий Русской земли от «неукротимых орд», мужественную борьбу с ними «российских Ираклов». В центре

эпического сюжета поставлен Иоанн Васильевич, решающий вопрос о дальнейших судьбах русского государства:

Отважиться ли нам с ордами к трудной брани
Иль в страх погребстись и им готовить дани?

С этим вопросом он выходит на совет боярской думы. Поддержанный ближайшими соратниками — Курбским и Адашевым, принимает он решение «отечество спасать». Известие об измене татарского царя Алея, поддерживавшего дружеские отношения с Москвой, ускоряет события.

И потекли в Коломну — место сбора русского воинства — ратники со всех концов Русской земли: от Волхова, Двины, Дона... Началось «великое» их движение на Казань. Между тем на помощь Орде вызваны крымские татары. В русский стан поступают все новые и новые сообщения об их зверствах на Русской земле. Принимается решение отправить на «крымцев» в сторону Тулы князя Курбского с частью воинства. Основным силам предписано идти на Казань.

И вот оно, первое сражение русских с врагами, включающее традиционное единоборство сильнейших — Курбского и крымского хана Исканара. Побеждает русский князь. Ободренные исходом «противуборства», русские усиливают натиск и обращают татар в бегство. «Сим кончилась война, возженная от Крыма». Курбский поворачивает свои полки на соединение с Иоанном. И «двигнулись россияне к Казани»: идут землей владимирской, муромской, суздальской, новгородской и всюду видят следы «ярости казанской»:

В крови, казалося, сожженны домы тонут,
Дымятся вкруг поля, леса и реки стонут.

Вид страдающей Руси вливает новые силы в русских воинов, и они, помня о стонах, плачах, разрушениях, преодолевают все «напасти» на своем пути: бурю, зной, изнуряющую жажду, испытание водой, а у стен Казани — неожиданно наступивший холод.

Центральным событием поэмы является сражение у стен Казани, воссозданное Херасковым поэтапно: «кровава сеча» у стен, единоборство витязей, переходящее в «брань полков», последующая осада города, где укрылись обращенные в бегство татары, подкоп и, наконец, взятие Казани.

В изображении взятия Казани Херасков опирался на конкретные исторические источники, а также на народные

песни, о чем сообщает сам автор в примечаниях к тексту поэмы.

И тем не менее картина многодневного сражения воссоздана Херасковым по законам поэзии. Поэтическое воображение восстанавливает «кроваву сечу» момент за моментом, но не в том строгом порядке, как происходили все эти события в действительности, а как представлялись они самому поэту. Живописание достигает осязаемой выразительности: слышатся шум мечей, стоны раненых.

Большое место в системе событий поэмы вопреки античным традициям жанра заняли любовные эпизоды. Они образуют целостную сюжетную линию, объединяющую всех героев татарского лагеря во главе с вдовствующей казанской царицей Сумбекой. «Казанская» и «московская» сюжетные линии, параллельно развивающиеся, объединены авторской мыслью. Величие главных героев (Ивана и Сумбеки) и второстепенных поставлено в поэме в прямую зависимость от разрешения каждым из них нравственно-психологической борьбы между долгом и чувством, между государственными и личными интересами.

Линия их поведения (героическая или негероическая) определялась исходом борьбы нравственных мотивов. Объединенные своей причастностью к судьбе Казани, все герои поэмы разъединялись не столько по национальному признаку, сколько по признаку нравственному: следовал ли герой велениям долга или он оказывался во власти «пагубных страстей».

Героев с развитым чувством долга и ответственности за судьбу государства поэт находит и в казанском лагере (Алей, Гирей), но их немного и не они определяют ход событий. Главные же герои казанского лагеря во главе с царицей Сумбекой показаны Херасковым нравственно несостоятельными. Забвение ими своего долга (одни, как Сумбека,— во имя любви, другие, как Сагрун, Асталон, Сеит,— во имя власти) явилось, по логике художественной мысли Хераскова, одной из причин падения Казани. Напротив, успех русскому воинству в походе на Казань сопутствовал потому, что его возглавил человек, укротивший свои собственные страсти. Было время — и оно изображено в поэме,— когда царь Иван также забыл, что «вельможи и цари отечества ограда!»

«Казанская» линия в поэме, безусловно, ослабила главный, героический, т. е. традиционно-эпопейный, узел событий. Однако объяснялось это не слабостью Хераскова как художника, а тем, что он изображенному в поэме со-

общил назидательный, поучительный характер. В системе событий назидательность, воспитательная установка наиболее отчетливо выражены в противопоставлении героев: Иоанн — Сумбека, Курбский — Сагрун, Адашев — Сеит; князья русские: Палецкий, Курбский, Мстиславский, Микулинский — и заезжие рыцари во главе с переодетой Рамидой. Эпической системой поэмы Херасков стремился создать образ идеального героя, олицетворяющего представление о нравственном совершенстве.

Идеальным героем в этом плане представлен в поэме царь. Личность Иоанна изображена в соответствии с требованиями жанра. Поэт знает о противоречивом историческом, реальном облике Ивана Грозного, однако теневые стороны его личности и правления, «безмерные царские строгости, по которым он Грозным проименован», автор оставляет «историкам на размышление» и в своем «сочинении» их не касается.

Главным для него, в этом он оставался представителем классицизма, было изображение своего героя в качестве идеального носителя «самодержавной власти», «просвещенного монарха», действия которого направлены на укрепление и усиление мощи Русского государства. Он идеализирует личность царя, гиперболически изображает его нравственные и общественные добродетели.

В ответ на мольбы царицы пожалеть младенца-сына и отказаться от личного участия в походе, он скажет:

К тебе я узами сердечными привязан,
Но прежде был служить отечеству обязан...
Мой первый есть закон отечеству услуга...

И он делит тяготы похода вместе со своими воинами:

Не крылся Иоанн под черну тень древесну,
Пренебрегая зной и люту казнь небесну,
Томленный жаждою, и в поте, и в пыли,
В средине ратников ложился на земли;
Последний пищу брал, но первый перед войском
Являлся духом тверд во подвиге геройском.

Херасков не один раз в поэме ставит своего героя перед необходимостью выбора пути, но тот неизменно остается человеком долга.

Велик, что бурю ты вкруг царства укротил,
Но больше, что страстям душевным воспретил, —

скажет о нем автор в одном из лирических отступлений.

Нравоучительный характер в поэме имеет вся «казанская» линия, представленная по контрасту с «московской»:

противопоставленность главных героев определяла нравственную основу поэмы в целом, ее эстетическую направленность. Как и Иоанн, казанская царица Сумбека также оказалась во власти «страстей», но в противоположность русскому монарху она не сумела в решающий для ее царства момент справиться со своей любовью к таврическому князю Осману. Не помогли советы, предостережения, грозные пророчества. Ослепленная любовью, она «советы данные и клятву преступила». И «бедства» на страну «рекою потекли».

Под стать царице ведут себя ее вельможи. Пророчество, повелевающее Сумбеке избрать супруга и царя, пробудило в каждом из них жажду власти, породило зависть, соперничество, внесло раздор. Они забыли о нависшей над Казанью угрозе разрушения, погрязли в интригах, что, по мысли Хераскова, привело события к трагической развязке.

Широкое развитие эпического сюжета в поэме Хераскова соединяется с лирическим началом. Оно ощущается в той особой эмоциональной атмосфере, что создается поэтом при воспроизведении отдельных эпических картин — будет ли это авторский рассказ о событиях, предшествовавших походу русских на Казань, сам ли поход или сражение под стенами иноземной столицы. Поэму пронизывает горячий патриотизм автора, стремившегося «воспеть России торжество...».

Пафос национальной героики определил отношение Хераскова к основным персонажам поэмы: он прославляет тех, кто движим любовью к родной земле, и, напротив, осуждает вельмож, что «рачат» лишь «о благе собственном».

Примеры самоотверженной любви к Родине он находит и в прошлом России. Упоминаемые неоднократно русские князья: Святослав, Владимир, Ярослав, Дмитрий Донской, Александр Невский — это все те, «которыми враги России низложенны». Лиризм в этом случае создается путем нагнетания, сгущения поэтических красок, что достигается с помощью главным образом поэтической лексики (использованием уподоблений, антитез, эпитетов, олицетворений).

С лирическим началом поэмы тесно связаны многочисленные авторские рассуждения на различные темы.

В первую песнь включено рассуждение о лести, «лежащей у ног владетелей своих» и приносящей непоправимые беды стране. Описывая сражение у стен Казани, Херасков

предается размышлениям о безнравственности войн вообще, возводящих убийство в степень подвига:

Катятся там главы, лиются крови реки,
И человечество забыли человеки!
Что было б варварством в другие времена,
То в поле сделала достоинством война.
Отрублена рука, кровавый меч держаща,
Ни страшная глава, в крови своей лежаща,
Ни умирающих прискорбный сердцу стон
Не могут из сердец изгнать свирепства вон.
За что бы не хотел герой принять короны,
То делает теперь для царства обороны...
Лишь только умерщвлять, на мысли нет иного!

Однако главное место в поэме отведено наставительным рассуждениям о долге монарха и вельмож, сопровождающим рассказ автора о «героях», в особенности о «деяниях» Иоанна и Сумбеки. В этом отношении «Россиада» представляет образцовую поэму классицизма.

В сочетании «великих наставлений с героическими примерами», направленными на «возбуждение любви к добродетели», видел Тредиаковский основную особенность высокой поэмы.

Таким образом, нравоучительные сентенции, рассыпанные по всей поэме, в сочетании с ее образной системой, с выбором сюжетных ситуаций создают отчетливое представление об идейной основе произведения и позиции автора.

Герои и народ в эпопее

Для эпоса в отличие от драмы предметом становится не действие, а событие. Поэтому в эпосе — изображение не одних только героев, но множества лиц, к событию причастных. Именно из такого понимания жанра исходили и теоретики классицизма, когда объявили предметом поэмы событие, «великое и знаменитое».

«Подвиги не только одного государя, но всего российского воинства» воспел Херасков в «Россиаде». Еще раньше это сделал Ломоносов. В событиях, составляющих сюжет его поэмы, участвуют не только «герои», но и народ. Образ народа у Ломоносова собирательный. Обрисовывается он с разных сторон, но наделяется поэтом неизменно высокими нравственными качествами. В момент осады и взятия Шлиссельбурга он предстает в героическом ореоле:

На копья, на мечи, на ярость сопостат,
На очевидну смерть россияне летят.

После взятия крепости мы видим его великодушным, способным уважать храбрость поверженного врага. В походах он терпелив, вынослив. К «войску славному», что «отечество в земны прославили концы», и обращает поэт слова любви и уважения в своих «лирических отступлениях».

В художественном воссоздании героев Ломоносов также идет по пути обобщающей идеализации, хотя и сохраняет за каждым из них имя (Голицын, Шереметев и др.) и в соответствии с исторической «памятью» их «место» в ходе событий. Осмысление роли героев и народа в исторических событиях определено в поэме художественной системой классицизма. А она исходила из культа сильной личности: это выразилось в выдвижении на первый план героев. Именно они, их поведение оказывало решающее воздействие на исход событий. Они являли пример, образец самоотверженности, увлекали за собой «россиян».

Таким предстает в момент штурма крепости князь Голицын: «пламенем отвсюду окружен», он «на стену пред всеми поспевает, солдатам следовать себе повелевает». Он погибает, но воины, следуя «и слову и примеру» своего предводителя, «как волны на крутой теснятся дружно брег».

Таков же и Шереметев, чье «рачение геройско отмщеньем дышущих бодрит напор сердец». Подстать им Карпов, «вождь Преображенских сил, всех прежде начал бой, всех прежде смерть вкусил» и, «бьючись, дал знать с душой и храбростью разлуку».

Мысль эта в концентрированном виде заложена и в образ Петра: «герой наш посреде великия напасти и взором и речьми смутившихся крепит», вливает в их сердца бодрость и мужество, «правит» «рожденным им войском». По замыслу он должен был предстать в поэме как «строитель, плаватель, в полях, в морях Герой».

Однако в изображении Петра Ломоносов шел не только по пути объективного воспроизведения его «деяния» и личности, но преследовал и нравоучительные, в духе классицизма, цели. В образе Петра поэма должна была создать «пример», на котором «весь смертных род», «земны владыки познают, что монарх и что отец прямой».

Связь незавершенной ломоносовской поэмы с художественной системой классицизма выявилась и в другом. Герой и войско славное абстрагированы от их социального положения. Читатель ничего не узнает об их отношениях. Они представлены лишь в одном качестве — как носители

идей патриотизма, которая и объединяет их. Социальные стороны народной жизни не попадают в поле внимания поэта классицизма.

Ломоносов мыслит вполне в духе своего времени: народ предстает в его поэтическом сознании как безликая масса, управляемая «героями». В изображении самой войны его интересует лишь национально-героическая сторона. Не пытается Ломоносов осмыслить и социальные причины выступления стрельцов. Изображенные в поэме (в «рассказе» Петра) как носители «крамолы», они «потрясают» сердце юного царя слепой и, с его точки зрения, неоправданной и необузданной жестокостью. Они противопоставлены истинному «народу», устами которого произносится суд истории:

Вы горьку казнь себе изменой заслужили.
Вас мстительный пожрет неукосненно меч;
...Велика вся Россия
Исторгнет корень ваш за возмущенья злые.

Отношение к стрельцам, передаваемое в поэме как народное, выражает, однако, оценку их бунта с позиций прежде всего современной Ломоносову дворянской государственности.

Характер понимания эпического в классицизме наиболее отчетливо выразился в «Россиаде» Хераскова. Повествуя о судьбе двух народов, двух государств, автор обращал свою поэму к «умеющим чувствовать, любить свою отчизну и дивиться знаменитыми подвигами своих предков»[1].

Подвиги предков, «безопасность и спокойство своему потомству доставивших», составили главный сюжетный узел поэмы. Поэтому в центре событий — герой и храброе русское воинство. Они совершают свой великий подвиг — разрушают последний оплот татарских «злодейств».

Образ народа в поэме Хераскова, как и у Ломоносова, собирательный. Он воплощает в себе особенности национального характера в целом, строится на традиционных эпических преувеличениях, предстает в обобщенном виде. В первой песне, содержащей предысторию событий, Херасков изображает «стенящу, страждущу Россию», «по селам и градам» которой «простерся бледный страх» от «злодейств» «заволжских наглых орд».

Но Древняя Русь — это не только страдающая Русь, но и Русь борющаяся. «Российские Ираклы» не раз сражались с татарской «гидрой», и их мечами «драконова глава

---

[1] Херасков М. М. Избр. произв. Л., 1961, с. 181.

лежала сокрушенна». Но «под пеплом крылся огнь и часто возгорал». Обращаясь к прошлому страны, Херасков создает образ русского народа, в котором всегда жило стремление к свободе и независимости, именно поэтому решение царя Ивана Васильевича идти походом на Казань было встречено всеобщим «ликованием» народа.

Носителем общих, родовых свойств остается «народ» и в центральной части поэмы, где изображается его участие в развернувшихся героических событиях. Он предстает в облике «россов», «полков российских», «российских ратников». К ним обращает свое «слово» царь во время трудного похода: «Дерзайте, воины! Нам стыдно унывать!..» И они единодушно отвечают: «Не страшны орды нам!..» Единая, монолитная масса, они «восстали, двигнулись и путь свой окончили» у стен Казани. Обезличенные предстают они и в картинах сражения, где храбрость их получает лишь косвенное изображение — через воспроизведение поверженных ими врагов. Детализация картины боя дана натуралистически:

Тот скачет на коне, нося стрелу в гортани,
Иной, в груди своей имея острый меч,
От смерти думает носящий смерть утечь;
Иной, пронзенный в тыл, с коня стремглав валится,
И с кровью жизнь спешит его устами литься.
Глаза подъемлюща катится там глава,
Произносящая невнятные слова;
Иной беспамятен в кровавом скачет поле,
Но конь его стремит на копья поневоле.

В других случаях неустрашимость «россов» подчеркивается с помощью сравнений.

Как легкий бурный ветр, играющий пером,
Россияне врагов свергают, бросив гром,—

во время штурма Казани после взрыва стены.
Или:

Российские полки, Алеем ободренны,
Бросаются к врагам, как тигры разъяренны;
Стесняют, колют, бьют, сражаются...

Подобно Ломоносову, Херасков показывает не только героизм русских воинов, но и их милосердие, гуманность по отношению к своему злейшему врагу, как только этот враг был повержен. В поэме изображен эпизод, когда «казанцы», видя, что «спасенья нет», и предупреждая свой «по-

зор», начинают поражать друг друга («брат брата, сын отца») кинжалами.

Бесчеловечное такое видя действо,
Российски воины забыли их злодейство;
Ко избавлению враждующих текут,
Вломившись в тесноту, из рук кинжалы рвут...
Хотящих смерти им от смерти избавляют.

Носителями определенных нравственных черт предстают в поэме и герои. С народом их объединяет подвиг во имя отечества. Рисуя необычайную храбрость русских воинов и их полководцев, Херасков в соответствии с законами жанра показывает, как неизменно «великие добродетели торжествуют» (Тредиаковский). Терпеливо выносят русские воины все трудности похода, бесстрашно ведут себя на поле сражения, где «летает грозна смерть» и «стонет, кажется, под грудой тел земля».

Как истинные герои ведут себя на поле брани князья Палецкий, Курбский, Мстиславский, Троекуров, Шемякин, Микулинский. Решительно отказывается от милости татар, обещанной за измену, попавший в плен князь Палецкий. Сцены единоборства русских князей с крымскими и казанскими витязями, как и грандиозные, впечатляющие картины общего сражения «российского воинства» с татарами под Тулой и Казанью, овеяны национальной героикой.

Воспроизводя события казанской победы, Херасков главное внимание сосредоточил на «подвигах» героев, изображении их нравственной силы и решающей роли в ходе событий. В структуре поэмы это выразилось не только во включении эпизодов с «единоборством» русских и казанских, русских и крымских витязей.

Главное — в настойчивом подчеркивании мысли, что исход общего сражения определялся исходом «противуборства» витязей, в одном случае, и степенью участия героев в «кровавой сече» полков российских с врагами — в другом. Курбский, Палецкий, Мстиславский, Микулинский, Пронский, Хилков, Шереметев, Романов — именно они поставлены в центре описания битвы. Их неустрашимость определяет поведение полков и, следовательно, исход битвы. Воинство русское оказывается отодвинутым на задний план и в других эпизодах поэмы.

Учитывая, что создание эпических картин сражения осуществлялось по законам поэзии, нельзя, однако, не отметить факта преувеличения в поэме роли «героев» в общенародном подвиге.

Таким образом, поэма Хераскова была значительным явлением в развитии национальной русской литературы. История предстает в ней в конкретных именах, фактах, событиях.

Соотношение в структуре поэмы подлинного, исторического и вымышленного, художественного основывается на предпочтении исторического, но эпический сюжет строится по законам художественного творчества: фантазии поэта открывается широкий простор.

Однако отражение национальной героики Древней Руси не было для Хераскова единственной целью. С помощью исторического материала он осмысливает проблемы современной ему жизни. Его «Россиада» была в этом отношении действительно «гражданственной поэмой, вознесшей на высоту эпопеи идеалы общественного служения передовой дворянской интеллигенции»[1]. В этом нельзя не согласиться с крупнейшим советским исследователем литературы XVIII века Г. Гуковским.

Но она была поэмой и как поэма предполагала выражение миросозерцания целой эпохи, а не только дворянской интеллигенции. Разрыв между дворянским и народным сознанием, обозначенный в поэме, установка на моралистичность, имевшая в классицизме сословно-ограниченный характер, отсутствие интереса со стороны автора к социальным вопросам национальной жизни эпохи правления Ивана Грозного привели к сужению художественной перспективы произведения Хераскова.

Это в значительной степени определило ее судьбу в истории русской литературы.

Жанр эпической поэмы, восходящей к традиции Гомера («Илиада») и Вергилия («Энеида»), в своем чистом, «классическом» виде был представлен в русской литературе лишь «Россиадой» М. М. Хераскова. Все написанное в этом жанре после него, в конце XVIII — начале XIX века, было неизмеримо скромнее по замыслу и художественному воплощению («Героида» и «Суворoида» И. Завалишина, «Петр Великий» С. Шихматова, «Петриада» А. Грузинцева и др.).

Дальнейшее развитие жанровой формы эпопеи связано с историко-героическими поэмами А. С. Пушкина «Полтава» и «Медный всадник». Сохранив интерес к традицион-

---

[1] Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 198.

но-героическому эпосу с его вниманием к судьбам нации и народа, Пушкин изображает эпохальные события в их исторической конкретности, с глубоким проникновением во внутренний мир, в психологию отдельного человека. Именно в этом состоит главная жанровая особенность его «Полтавы», отличающая ее от поэм классицизма и романтизма.

В сравнении с «Полтавой», «Медный всадник» более четко обозначил движение Пушкина к реализму. В силу этого ему суждено было изменить облик историко-героической поэмы, открыть перспективу развития в русской литературе новых жанровых форм эпоса, таких, как повесть-эпопея и роман-эпопея.

Тяготение к традиционно-героическому эпосу с его интересом к судьбам народа и героя с особенной силой проявится в литературе социалистического реализма. С точки зрения выявления закономерностей развития жанровой формы героической поэмы в наше время несомненный интерес представляют поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».

А. Д. КАНТЕМИР, А. П. СУМАРОКОВ, Г. Р. ДЕРЖАВИН

Из истории и теории жанра

Жанр стихотворной сатиры известен с древнейших времен. Классические образцы его мы находим в античной поэзии — у Горация и Ювенала. Зарождение его относится к более ранней эпохе — VII веку до нашей эры. Он продолжает развиваться в средние века, а также в литературе предклассицизма и классицизма (конец XVI—XVII век) во Франции, классицизма в России (XVIII век). С жанром стихотворной сатиры мы встретимся у Рылеева, Пушкина, Некрасова, Маяковского, в современной советской поэзии.

Стихотворная сатира имеет много общего с такими жанрами, как комедия и басня. Ее сближает с ними предмет изображения — человеческие недостатки и пороки; эмоционально-художественная их оценка — осмеяние; обращение, с одной стороны, например, к диалогу, а с другой — соединение в композиции лирического и повествовательного начал.

Однако в отличие от комедии в сатире диалог обычно не связан с действием, с системой событий, а в отличие от басни сатира основывается на прямом, а не на аллегорическом или иносказательном изображении жизненных явлений.

Стихотворная сатира не могла быть строго отнесена ни к одному из трех литературных родов. Она свободно использовала композиционные формы эпоса, лирики, драмы, но подчиняла их своей цели — выражению отрицательной оценки изображаемого. Однако преобладание в структуре сатиры лирического или эпического начала сообщало ей в каждом конкретном случае особую стилевую или интонационную окраску. Лиро-эпический характер она имела у Кантемира, лирический — у Сумарокова; у Державина она обрела лиро-эпическую основу с одическими элементами.

Подобно комедии и басне, стихотворная сатира всегда осмеивала конкретные недостатки своей эпохи: взятки в суде, корыстолюбие сильных и богатых, тяготение знати к роскоши, карьеризм и др. Связь стихотворной сатиры с современностью являлась одним из основных признаков

этого жанра. Сатира классицизма не представляла в этом отношении исключения.

Основные особенности жанра стихотворной сатиры в русском классицизме, в том числе и связь с современной жизнью, определились уже у Кантемира. Однако сформулированы они были в «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова: «В сатирах должны мы пороки осуждать». Что это за пороки? Сумароков называет их.

Предметом осмеяния, по его мнению, могут быть и лицемер, и трус, и неправедный судья, и богач, притесняющий бедняка, и т. д. Он называет в одном ряду и нравственные недостатки (трусость или лицемерие) и недостатки, порожденные определенными общественными условиями. Условия эти — когда «богатый бедного невинно угнетает и совесть из судей мешками выгоняет», а судейские, «богатясь, страх божий позабыв, пекутся лишь о том, чтоб правый суд был крив. Богатый в их суде не зрит ни в чем препятства».

И хотя в русской сатире классицизма, начиная с Кантемира, мы встретим нападки на все пороки, главное внимание в ней все же будет сосредоточено на осмеянии того, что составляло зло социальной жизни, определяло нравственную атмосферу в обществе: забвение дворянином своего долга перед государством и вельможная спесь, пренебрежение к национальной культуре, невежество «первого», т. е. дворянского сословия, хищничество и взяточничество судейских чиновников и т. п. Все это было конкретным проявлением кричащих противоречий русской действительности XVIII века, порождаемых условиями узаконенного социального неравенства людей.

Развитие сатиры в XVIII веке не представляло собой единого потока. Официальное одобрение получила сатира, нападавшая на недостатки частного человека — будь это дворянин, чиновник или помещик. Она могла осмеивать его невежество, суеверие, расточительность и т. д. Но ей не дозволялось затрагивать систему общественных отношений, нападать на лиц, находящихся у власти.

Эта точка зрения на предмет и задачи сатиры наиболее отчетливо была выражена в журнале «Всякая всячина», издававшемся в 1769 году при участии самой императрицы. В журнале были разграничены понятия «порок» и «человеческая слабость». Сильным мира сего, по мнению издателей журнала, могли быть свойственны лишь «человеческие слабости».

Иной, прямо противоположный взгляд на сатиру был

выражен журналом «Трутень», издававшимся в том же году. Его издателем был крупнейший прогрессивный деятель XVIII века Н. И. Новиков, сыгравший значительную роль в развитии общественной мысли последней трети века. Вступив в литературную полемику с Екатериной II, кончившуюся для него закрытием журнала, Новиков выразил свое несогласие с таким пониманием сатиры. Для него не было разницы между тем, что называлось «пороком», и тем, что представлялось как «человеческая слабость». Все зависит, по его мнению, от того, как относиться к ним. Для одного «пороки» могут быть просто «слабостями», для другого они будут «беззаконием». Этот другой увидит в них не просто отдельные недостатки человека, но их нравственное влияние на окружающую жизнь, увидит связь между ними и «испорченными нравами» общества в целом. Влияние пороков на общество тем сильнее, чем выше поставлен человек, которому свойственны данные пороки. Именно поэтому, не отвергая осмеяния рядовых людей в целях общего исправления нравов, Н. И. Новиков делает главным предметом сатиры в своем журнале «больших бояр, угнетавших истину, правосудие, честь, добродетель и человечество». Именно этот путь будет главным в развитии сатирических жанров последней трети XVIII века. Им пойдет не только Новиков, но и Фонвизин, Державин, Капнист и др.

Усиление критических мотивов в русской литературе конца века не было случайным. Укрепление и усиление позиций дворянства шло в России XVIII века за счет закабаления и принижения многомиллионного крестьянства, что не могло не привести к обострению противоречий между ними (см.: Ленин В. И. Соч., т. 36, с. 301). Рост возмущения народных масс вылился в крестьянскую войну под руководством Е. Пугачева, потрясшую Россию сверху донизу.

Литература в этот период превращается в одно из средств общественной борьбы. Особую роль играют сатирические жанры. Их развитие протекает в условиях противодействия со стороны так называемой «улыбательной», т. е. благонамеренной, сатиры, пытавшейся сохранить в неприкосновенности существующие порядки.

Темы, идеи, образы, композиция стихотворной сатиры

Кантемир был первым по времени писателем русского классицизма. Он сознательно выбрал для своего творчества жанр сатиры. Его первые выступления в литературе

относятся к 1729—1730 годам, когда противники петровских нововведений при его преемниках сделали решительную попытку вернуться к старине. Кантемир был непосредственным участником политических событий, предотвративших восстановление в стране светской и церковной реакции. В борьбе против врагов просвещения он использовал и средства литературы.

Сатиры Кантемира передавали атмосферу борьбы первого послепетровского десятилетия, были полны раздумий поэта о судьбах России, отражали его стремление активно повлиять на исход борьбы нового и старого. Поэтому в их структуре особое место займет личность автора с его нетерпимостью к невежеству во всех его проявлениях, с его высокими социально-нравственными требованиями к человеку. Художественно она будет выражена различным путем.

Сатира обычно открывалась авторским вступлением и завершалась его же заключением. Центральную часть составляли речевые портреты или сцены, диалоги героев. Но и они сопровождались пояснениями повествователя.

Наиболее значительными и в идейном, и в художественном отношении являются первые две сатиры Кантемира: «К уму своему, или На хулящих учение», «Филарет и Евгений, или На зависть и гордость дворян злонравных». Кантемир нарисовал ряд портретов невежд из числа реакционного духовенства и дворянства. Критон — представитель невежественного духовенства, ханжа; он выступает против науки и просвещения потому, что видит в них врагов церкви. По его мнению, просвещение приводит в безбожие всех, «кто над книгой тает», пробуждает любознательность у молодого поколения, желание «всему знать причину», порождает недоверие к авторитетам, в том числе к авторитету церкви.

Другой враг просвещения — Сильван. Это помещик старого времени, занятый «домостроительством». Его презрительное отношение к образованию идет от чисто утилитарного взгляда на науку и ее место в жизни людей. Наука не учит «множить доход и расходы малить», поэтому она не имеет для него практического смысла. Можно вполне обойтись без нее: «Сколько копеек в рубле, без алгебры счислим».

Тип невежды — весельчак и гуляка Лука; он восстает против науки по иной причине. По его мнению, она «содружество людей разрушает». Смысл жизни он видит в веселье, в пирах. Наука же заставляет человека уединять-

ся, «крушиться над книгою и повреждать очи», лишает его веселой «ватаги» приятелей. И потому: «Не лучше ли с кубком дни прогулять и ночи?»

Его дополняет щеголь Медор, который представляет молодое поколение, затронутое современным просвещением. Однако он воспринял от современной культуры лишь внешнюю сторону: модный покрой платья, прическу, манеры. Во всем остальном он также невежествен: портной или сапожник в его представлении более значительны, чем Сенека, Цицерон, Вергилий.

Но все эти враги просвещения не представлялись Кантемиру особо опасными: по своему положению в обществе они не могли оказывать влияние на ход жизни. Главную опасность поэт видит в тех противниках и врагах науки, которые были облечены властью. В первую очередь это «райских врат ключари святые», т. е. высшие церковные чины. Их гуманности, человеколюбию вверены судьбы людей. Они же «мало любят, чуть не все, истинну украсу», т. е. образованность как истинное украшение человека. Не менее опасны и те, кто находятся на государственной службе, но ни во что не ставят «гражданские уставы, иль естественный закон, иль народны нравы».

По роду службы судейское чиновничество призвано стоять на страже честности, справедливости, закона. Кантемир видел, что в действительности тяжбы решались в пользу богатого. Впечатляющие сатирические портреты епископа и судьи, нарисованные Кантемиром, благодаря глубокому обобщению, заключенному в них, могли быть использованы в обличительных целях и в более позднее время.

Сатира заканчивается словами поэта о безотрадном положении науки в России того времени:

Наука ободрана, в лоскутах обшита,
Изо всех почти домов с ругательством сбита...

Наиболее характерный прием создания образа у Кантемира в этой сатире — самораскрытие героя с помощью его монолога. Давая возможность каждому из своих сатирических персонажей высказаться, автор последовательно вводит портрет за портретом. Поэтому они не повторяли друг друга, что достигалось с помощью их речи, придания ей особой эмоционально-психологической окраски. Ворчливая, сердитая она у Критона, заносчивая, самоуверенная и пренебрежительная — у Сильвана.

Эту особенность сатиры Кантемира уловил еще Белин-

ский. В статье «Кантемир» (1845) он писал о его первой сатире, которую очень высоко ценил: «Поэт заставляет невежд под вымышленными именами говорить филиппики против просвещения. И каждый из этих антагонистов... высказывается сообразно своему характеру, и ни один из них не повторяет другого»[1].

Вторая сатира Кантемира — «Филарет и Евгений, или На зависть и гордость дворян злонравных» по своей композиции представляет собой разговор двух героев: Филарета (в переводе — «любящего добродетель») и Евгения (в переводе — «благородного», т. е. в данном случае дворянина).

По словам самого Кантемира, она имела целью «обличить тех дворян, которые, лишены будучи всякого благонравия, одним благородием хвастают и к тому завидят всякому благополучию в людях, кои чрез свои труды из подлости в знатную степень происходят».

Осуждая в этой сатире родовитое невежественное дворянство, Кантемир не подвергал сомнению принцип общественного неравенства. Он выступал как защитник прогрессивной мысли о внесословной ценности человека. По глубокому убеждению Кантемира, истинное благородство не в дворянском происхождении. Оно в личных качествах и достоинствах человека, в его стремлении быть полезным государству, людям. «Тщетно» само по себе имя, как бы знаменито оно ни было,— заключает сатирик,— благородными явит одна добродетель».

Эта мысль художественно выражена Кантемиром с помощью приема антитезы. Противопоставлены Филарет и Евгений; контрастны словесные портреты потомка и предка, нарисованные Филаретом в беседе с приятелем. В ответ на жалобы Евгения, что он обойден чинами, хотя и принадлежит к знатному роду, Филарет, выражающий в сатире авторский взгляд, напоминает ему, что предки его прославили себя делами в разных областях государственной службы:

Иной в войнах претерпел нужду, страх и раны,
Иным в море недруги и валы попраны,
Иной правду весил тих, бегая обиды,—
Всех были различные достоинства виды.

Он же, Евгений, мечтая о наградах и чинах, ведет праздный образ жизни, озабочен лишь тем, чтобы «сшить кафтан по правилам щегольства и моды», и не остановится

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 620.

перед затратами: «Деревню вздenешь потом на себя ты целу».

Мысли и чувства героя-повествователя, как и в оде, развиваются свободно, рождая неожиданные антитезы и параллели. Возникает особая лирическая интонация, богатая оттенками настроений и чувств. Большую роль в ее создании играют синтаксические приемы: риторические вопросы, обращения, повторы и т. д.

Презрев покой, снес ли ты сам труды военны?
Разогнал ли пред собой враги устрашенны?
К безопаству общества расширил ли власти
Нашей рубеж? Суд судя, забыл ли ты страсти?
Облегчил ли тяжкие подати народу? —

с упреком обращается Филарет к Евгению.

Сатиры Кантемира выявляют глубокую связь поэта с эпохой. Белинский писал, что русская литература «началась сатирою и в лице Кантемира объявила нещадную войну невежеству, предрассудкам, сутяжничеству, ябеде, крючкотворству, лихоимству и казнокрадству, которые она застала в старом обществе не как пороки, но как правила жизни, как моральные убеждения»[1].

Идеалом, из которого исходил Кантемир в своей критике, была мечта видеть Россию просвященною, а ее людей — образованными, гуманными, истинными патриотами своей страны, способными во имя общей пользы поступиться личным,— настоящими людьми с государственным мышлением (см. первую, вторую и седьмую сатиры).

Положительный идеал Кантемира формировался под сильным воздействием идей просветительской философии. Поэтому в становлении человеческой личности он большое значение придает воспитанию. «...Главная причина злых и добрых наших дел — воспитание»,— читаем в примечаниях к сатире «Князю Трубецкому, или О воспитании». С постановкой воспитания в семье и обществе связывает он появление в России истинных сынов отечества.

В сатирах Сумарокова, с которым связано дальнейшее развитие жанра, сохранены те же темы, что были характерны для Кантемира. Но новая эпоха внесла свои изменения в их художественное содержание. Особую остроту приобрели нападки Сумарокова на судейское чиновничество. Вслед за Кантемиром он высмеивает его продажность, неправосудие, взяточничество. Для него «лихоимство — вреднейшее зло государства».

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 434.

В сравнении с Кантемиром эта тема разработана Сумароковым более полно, если учесть его басенное творчество. Нашла освещение она и в прозаических статьях, помещенных в журнале «Трудолюбивая пчела» (1759): «О некоторой заразительной болезни», «Жалоба утесненной Истины Юпитеру» и др. Белинский высоко оценивал критику Сумароковым «крапивного семени» и указывал на то, что в этом плане поэт оставил заметный след в русской литературе и общественной жизни. Однако цель критики у Сумарокова, как и у Кантемира, чисто просветительская: «возбудить и умножить омерзение честных людей к сему злейшему пороку». Примером он стремится воздействовать на разум и чувства своих современников.

Поставив целью обличение «невежества и плутней» (сатира «Пиит и друг его»), Сумароков в отличие от Кантемира тяготеет к лирическому развертыванию сатирических тем, к прямому выражению своего отношения к осмеиваемым недостаткам. Давая волю своим чувствам: негодованию, возмущению, презрению, он заключает их в формулы ораторской речи, соединяет патетику с иронией. В центре его сатиры стоит, как правило, не сатирический персонаж, а сам поэт с его взглядом на мир, с его отношением к русской жизни, ее отрицательным сторонам. При этом Сумароков использует найденные уже сатирой композиционные формы.

Если для Кантемира наиболее характерным было соединение «прямой речи» сатирического персонажа с авторскими оценками, то Сумароков предпочитает форму монолога лирического «я» («О благородстве», «О честности» и др.). Иногда тема раскрывается как размышление сатирического персонажа (сатира «Наставление сыну»). И только в первой своей сатире «Кривой толк» Сумароков близок к словесным «портретам» Кантемира.

В форме авторского обращения к своему сословию написана одна из самых сильных и значительных его сатир — «О благородстве». Она дает наиболее полное представление о личности поэта-сатирика. Подобно Кантемиру, он ставит вопрос о том, что дает дворянству право оставаться «благородным» сословием. И отвечает категорически: только исполнение своего высокого долга, который поэт видит в служении отечеству. Мысль эта выражена не только в данной сатире. Она высказывалась им в более ранней его сатире «Кривой толк», звучала в репликах персонажей трагедий и комедий, определяла пафос многих его басен, развивалась в журнальных статьях.

«Многие почитают знатность рода великим украшением истинного достоинства... Чин также поставляют за украшение истинного достоинства... Разумный, искусный, проворный и храбрый полководец не тем велик, что чин полководца имеет, но что достоинство полководца имеет...»,— писал Сумароков в одной из статей, помещенных им в журнале «Трудолюбивая пчела» (1759). Он говорит о равенстве человека знатного рода и земледельца: «Оба вы можете быть честны, когда захотите, оба вы сыны отечества и оба можете ему быть полезны,— обращается к ним поэт.— ...Честь наша не в в титлах состоит: тот сиятельный, который сердцем и разумом сияет, тот превосходительный, который других людей достоинством превосходит, и тот болярин, который болеет за отечество. ...Ничто достоинства украсить не может, ибо все его украшения в нем самом состоят: чистота сердца, острота разума, просвещение мыслей и услуга роду человеческому».

Мысль о естественном равенстве дворянина и крестьянина выражена в сатире «О благородстве» совершенно определенно: «И тот и тот — земли одушевленный ком». Однако более важным для Сумарокова было не сходство, а различие между ними. А оно состояло в том, что «ум барский», по его мнению, должен быть «ясней», т. е. просвещеннее, ума мужика. «Просвещенность», образование давало дворянину право на положение «первого члена» в обществе.

Обращаясь к историческим параллелям, Сумароков подтверждает важность науки и ее значение во все эпохи; он вспоминает имена знаменитых людей античности: Перикла, Алкивиада, Александра Македонского; из новых времен называет имена своих современников, имя Петра I. Все они «наукой украшались». Авторитет истории говорит:

Не можно никогда науки презирать,
И трудно без нее нам правду разбирать.

Поэт хочет видеть дворянство достойным своего звания. Отсюда резкие, гневные обращения к тем, кто заражен спесью, кто по существу утратил право на особое положение в обществе:

А если у тебя безмозгла голова,
Пойди и землю рой или руби дрова.

Или:

А ты, в ком нет ума, безмозглый дворянин,
Хотя ты княжеский, хотя господский сын,
Как будто женщина дурная, не жеманься,
И, что тебе к стыду, пред нами тем не чванься.

Рисуя невежественного дворянина, Сумароков вводит все новые параллели, сравнения, антитезы. Все они подчинены раскрытию одной мысли, варьируют ее в целях наибольшей эмоциональной выразительности.

В этом же стилистическом ключе написаны сатиры «О французском языке», «О честности», «О злословии». Они отличаются резким тоном, ироничностью. В них не столько изображается сам человек, сколько изливаются чувства, вызываемые им. Среди них на первом месте — негодование, издевка, едкая, а иногда грустная ирония.

Поэт непреклонен в своем стремлении к искоренению злонравия. Об этом он заявит в сатире «Пиит и друг его». Сатира эта представляет собой по существу разговор «об опасности сатирических сочинений».

Благоразумие «друга» («Сатиры пишучи, ты можешь досадить, и сею сам себя досадой погубить») встречает сопротивление поэта:

А я невежества и плутней не боюся...
Когда я истину народу возвещу
И несколько людей сатирой просвещу,
Так люди честные, мою зря миру службу,
Против бездельников ко мне умножат дружбу.
. . . .

Где я ни буду жить — в Москве, в лесу иль в поле,
Богат или убог, терпеть не буду боле
Без обличения презрительных вещей...
Доколе дряхлостью иль смертью не увяну,
Против пороков я писать не перестану.

У Сумарокова нет стихотворений, написанных в спокойно-повествовательной интонации: за образом лирического «я», через восприятие и отношение которого рисуются болезни эпохи, просматривается личность самого поэта с его нетерпимостью ко всякого рода злонравию.

Последующее развитие жанра стихотворной сатиры связано с именем Державина. «Поэт по преимуществу лирический», он «был в то же время и сатирическим поэтом»,— сказал о нем Белинский[1]. Но и в лирических, и в сатирических стихотворениях Державин остается поэтом-гражданином, проявляя глубокий интерес к общественным темам.

И в оде, и в сатире он делает предметом изображения высшее общество, порицает или одобряет тех, кто стоит у власти, кто определяет судьбы государства. Соединив в

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 434.

рамках одного произведения противоположные начала — отрицание и утверждение, Державин сломал тем самым привычное для классицизма деление жизненных явлений на возвышенные и низменные. Он создал необычные для классицизма жанры «оды-сатиры» и «сатиры-оды». В пределах одного произведения он отражает как героические события, так и бытовую сторону жизни своей эпохи.

Критика Державина была направлена на свое сословие. Вслед за своими предшественниками он высмеивал такие его пороки, как невежество, кичливость, угодничество, пренебрежение к людям, расточительность и т. д. Носителями их, однако, выступали не просто дворяне, как это было у Кантемира или Сумарокова, но «сливки» этого сословия. Поэт высмеивал вельможную знать, забывшую о своих гражданских обязанностях.

Обличение «сильных мира сего» основывалось на твердом нравственном представлении о добре и зле, исходило из гуманных целей, отражало отношение к правящей верхушке дворянства более широких, демократических слоев русской нации. В творчестве Державина Белинский увидел «черты народности, столь неожиданные и тем более поразительные в то время»[1].

Нельзя не признать того, что гражданские мотивы у Державина звучат значительно сильнее, находят более четкое выражение, чем у Кантемира или Сумарокова. Признанными образцами его сатирической поэзии являются «Вельможа» и «Властителям и судиям». Эхо этих пламенных произведений отзовется в поэзии декабристов и молодого Пушкина, в ораторских интонациях лирики Лермонтова, в революционной поэзии Некрасова.

В композиции своих сатир Державин также использует сложившиеся уже формы. Предпочтением пользуется у него монолог лирического «я»; построен он по типу ораторской речи с использованием характерных для нее стилистических приемов: гиперболического описания чувств, риторических восклицаний и «вопрошений».

По художественному замыслу стихотворение «Вельможа» — ода. Поэт ставит своей целью воспеть «достоинства» тех, «кои доблестью снискали себе почтенье от граждан», «которые собою сами умели титлы заслужить похвальными себе делами». В основу композиции положена антитеза: с одной стороны, Державин создает обобщенный образ вельможи «без благости душевной», т. е. вельможи недо-

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 603.

стойного; с другой, по контрасту с ним,— образ истинного вельможи.

Подобно Сумарокову, главную мысль оды-сатиры он развивает с помощью исторических примеров: с одной стороны, возникают образы «великого Петра, блиставшего в работе», с другой — всплывают в поэтическом сознании образы Калигулы, Сарданапала, оставивших в истории плохую память о себе. Положительная программа, выдвинутая Державиным в сатире, не отличается новизной, сближает его с Кантемиром и Сумароковым. Но пафос отрицания и утверждения выражается с огромной эмоциональной силой:

Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно;
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно...

Или:

Что наше благородство, честь,
Как не изящности душевны?
Я князь — коль мой сияет дух;
Владелец — коль страстьми владею;
Болярин — коль за всех болею...

Державинское «я» в данном случае приобретает особую композиционную роль. Державин выступает в своих произведениях не только как оратор, но, главное, как поэт. Ему свойственна не только эмоциональная напряженность чувств, но и образность художественного видения. Он создает впечатляющий образ «второго Сарданапала», утопающего в роскоши, а по контрасту с ним — образы «израненного героя», «горькой вдовы», старого воина, пришедших к нему за помощью.

Эти образы оказали огромное эмоциональное воздействие на последующие поколения поэтов, создали традицию в русской литературе XIX века. С ними мы встретимся у Рылеева («К временщику»), Некрасова («Размышления у парадного подъезда»). Они рождаются в поэтическом потоке лирических чувств, но встают перед взором читателя как живые: воин, «на костылях согбенный» старик, «тремя медальми украшенный»; «израненный герой, как лунь, во брани поседевший». В переднюю знатного вельможи, которому они оказали в свое время важные услуги, их привела великая нужда, но он остается холоден к их страданиям.

В основе художественной композиции второго стихотворения — «Властителям и судиям» лежит также антитеза. Поэт использует религиозный сюжет псалма. «Всевышний»

как воплощение справедливости противопоставлен недостойным земным «богам». Однако за этими аллегорически-отвлеченными образами проступают вполне реальные, земные силы: поэт-гражданин, выступающий в защиту невинных и обездоленных, и «сильные мира сего», предающиеся пагубным страстям. Повествование идет от «я» поэта, но в его речь включается гневная речь «всевышнего», обращенная к земным «властителям и судиям». Отношение к ним поэта и бога как носителя высшей справедливости совпадает. В стихотворении это выражается введением речи-обращения лирического героя к владыкам мира. В ней слышится и суровая оценка их поведения, и разочарование:

Цари! Я мнил, вы боги властны...
Но вы, как я подобно, страстны
И так же смертны, как и я...

И предостережение:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!

И призыв к «всевышнему» («Воскресни, боже!») покарать тех, чьи «покрыты мздою очеса», благодаря которым «злодействы землю потрясают, неправда зыблет небеса».

Использованный Державиным поэтический прием способствовал усилению эмоционального накала, сообщал авторскому чувству общезначимый характер, делал его выражением общего отношения к «неправедным и злым».

Лирический герой в поэзии Державина явился, по общему признанию исследователей его творчества, настоящим открытием русской литературы XVIII века, ибо взамен условного «я» в его стихах появляется личность живого человека, с его чувствами и переживаниями, с его разным восприятием действительности.

Таким образом, в стихотворной сатире, с которой началось развитие русской литературы, были намечены не только основные темы и подняты коренные проблемы русской жизни XVIII века. В ней происходило становление общих принципов построения художественного произведения; вырабатывались приемы создания литературного образа. Кроме того, складывались литературные формы выражения смеха.

Литературные формы выражения смеха в сатире

Стихотворная сатира XVIII века связана со стилем таких произведений народного творчества, как «Шемякин

суд», «Колязинская челобитная», сатиры XVII века. Она имела характер или монолога, или диалога. Поэтому преобладающими художественными приемами сатирической, комической обрисовки героев, а также выявления авторского отношения к ним становились стилистические приемы. Среди них главное место заняли гипербола и ирония.

Лиро-эпическая основа сатиры Кантемира определила особенности художественного выражения в ней обличительного пафоса. Персонажи у него сохраняют жизненное правдоподобие (Критон, Сильван, Евгений и др.). Однако их «портреты» создаются с помощью гиперболизации, преувеличения основного нравственного свойства (спеси, невежества, чванства и т. д.). Нравственная оценка их со стороны автора осуществлялась с помощью иронии. В подтексте своих сатир Кантемир выражал идеал, с высоты которого осмеивались персонажи. В насмешке и иронии видел основную силу таланта Кантемира Белинский.

Зрелость его как сатирика проявлялась в том, что иронизировал он не над отдельными лицами: их недостатки свидетельствовали об общественно опасных явлениях. Поэтому у Кантемира особая эмоциональная оценка, свойственная сатире, дается не всегда в форме насмешки: нередко слышится негодование, сменяемое чувством горечи. Положение общества, пренебрегающего просвещением, торжество невежества представляется сатирику настолько опасным, что он, рисуя картину общественных нравов своей эпохи, вкладывал в нее всю свою ненависть к врагам науки. Его ирония принимала в этом случае характер сарказма, злой, негодующей насмешки.

Под митрой гордится то, в шитом платье ходит,
Судит за красным сукном, смело полки водит...—

характеризует он общество, где все командные места заняты невежественными людьми.

Сумароков в отличие от Кантемира сообщает большинству своих сатир характер обращения к собеседнику. Его суждениям и оценкам свойственна большая резкость и прямолинейность. Они даны в нарочито грубоватом тоне, выражают возмущение или презрение:

Взращен дитя твое и стал уже детина,
Учился, научен, учился, стал скотина...

Из поэтических средств особенно часто используются риторические «вопрошения», восклицания, пронизанные иронией или негодованием:

...Но всяк ли Молиер
Между французами и всяк ли в них Вольтер?

Эти слова обращены к дворянам, преклоняющимся перед всем французским.

Ах, должно ли людьми скотине обладать?
Не жалко ль? Может бык людей быку продать? —

негодует сатирик по поводу безнравственного отношения помещиков-крепостников к своим крестьянам.

Для сатиры Сумарокова было характерно прямое выражение авторского отношения к предмету насмешки. Именно эта особенность определила преобладание в его стиле приемов сатирической патетики, т. е. интонационно-синтаксических приемов.

Сатира Державина, как и сумароковская, является лирической в своей основе. Поэтому в ней преобладают поэтические средства риторического, ораторского стиля. Так, сатира-ода «Властителям и судиям» построена как страстный монолог-обращение к «неправедным», «недостойным». Интонация, оставаясь сравнительно однообразной, выдержана в высоком патетическом стиле, передает чувства возмущения, гнева, горечи, владеющие сердцем поэта:

Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать.
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

Ваш долг: спасать от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Рядом с высокой, одической патетикой у Державина уживается сатирическая патетика. Главным средством ее выступает ирония:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами:
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами. («Вельможа».)

Выражению эмоционального отношения к предмету подчинены все средства поэтической речи: гиперболизм и контрастность образов (порочный и истинный вельможа), сниженные сравнения (вельможа — осел), повторы («Ваш долг есть...»), повторы и параллелизмы («А там — израненный герой», «А там — вдова стоит в сенях», «А там — на лестничный восход...»), градации («Приди, суди, карай лукавых...»).

Вельможа спит, а в прихожей его ждут просители. Их фигуры обрисованы во внешне спокойной, повествовательной манере. Взгляд автора, перемещаясь в пространстве, останавливается на каждом. Все вместе они создают эмоционально впечатляющую картину. Но она интересует поэта не сама по себе, а как средство косвенной характеристики вельможи, поведение которого противоречит всяким нравственным нормам. «Проснися, сибарит!»— обращает к нему гневные слова поэт.

Негодование переходит в поучение. Оно также имеет характер прямого авторского обращения к сильным мира сего, выдержанного уже в ораторской интонации.

Вельможи!— славы, торжества
Иных вам нет, как быть правдивым;
Как блюсть народ, царя любить,
О благе общем их стараться,
Змеей пред троном не сгибаться,
Стоять — и правду говорить.

Сатира Державина более разнообразна по своей интонации, чем сатира его предшественников. Раздражение, негодование, проклятие, шутка, насмешка, злая ирония, а рядом — высокий пафос утверждения идеала. Сопоставляя начальный период развития стихотворной сатиры с завершающим, нельзя не заметить, насколько поэтическая форма этого жанра стала совершеннее. Это касается и языка как средства создания комического эффекта. Вот как обрисован недостойный дворянин у Кантемира:

...А ты под парчою,
Углублен мягко в пуху телом и душою,
Грозно соплешь, пока дня пробегут две доли;
Зевнул, растворил глаза, выспался до воли,
Тянешься уж час-другой, нежишься... ожидая
Пойло, что шлет Индия или везут с Китая...

А вот тот же персонаж у Державина:

А ты, второй Сарданапал!
К чему стремишь всех мыслей беги?
На то ль, чтоб век твой протекал
Средь игр, средь праздности и неги?
Чтоб пурпур, злато всюду взор
В твоих чертогах восхищали,
Картины в зеркалах дышали,
Мусия, мрамор и фарфор?
На то ль тебе пространный свет,
Простерши раболепны длани,
На прихотливый твой обед
Вкуснейших яств приносят дани...

Картину утра вельможи, не обремененного делами, у Кантемира отличает точность зарисовки. Отношение автора к недостойному дворянину, предающемуся праздности и роскоши, выражено подбором синонимов, нарочито грубых. Отсюда и преобладание глаголов («зевнул», «растворил глаза», «выспался до воли»). Интонация лишена шутливости, пренебрежительна, переходит в негодующую.

У Державина в сравнении с Кантемиром художественное начало в языке выражено более сильно. И хотя для него остается характерной ораторская интонация, насыщенная риторическими приемами (обращениями, восклицаниями, повторами), его поэтическое видение более образно. «Облагорожен» язык сатиры в целом.

В своем отношении к отрицательным явлениям Державин исходит из нравственных представлений и оценок народа. В его сатирах, писал Белинский, «видна практическая философия ума *русского;* посему главное отличительное их свойство есть *народность,* народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени... Мы имеем в Державине *великого, гениального русского* поэта, который был верным эхом жизни русского народа, верным отголоском века...»[1].

История стихотворной сатиры, начиная с античной литературы, говорит о том, что жанр этот расцветает в эпохи наибольшего обострения противоречий в обществе. Так было в эпоху Кантемира, а потом — Державина.

Традиции этого жанра оживают в творчестве поэтов-декабристов и молодого Пушкина, у поэтов «Искры», Добролюбова и Некрасова, в XX веке — у Маяковского. Рылеевская сатира «К временщику» восходит к «Вельможе» и «Властителям и судиям» Державина; идеи, образы, сатирическая патетика державинской сатиры найдут развитие в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова; сатирические типы Кантемира — в поэзии Маяковского 20-х годов. «Старый» жанр обретает новую жизнь в литературе критического и социалистического реализма. Развитие общественной и художественной мысли определит изменения в его содержании, образной системе, стиле. Поэтому стихотворная сатира в поэзии Некрасова, а потом Маяковского составит новые этапы в развитии жанра.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 50.

А. П. СУМАРОКОВ, Д. И. ФОНВИЗИН, В. В. КАПНИСТ

Из истории и теории жанра

Комедия в отличие от трагедии изображает повседневную жизнь. Ее внимание во все времена было обращено на отрицательные явления действительности. Героями ее были люди нравственно неполноценные. Ущербность их, противоречие с нормой, идеалом раскрывались в комедии с помощью смеха. Смех мог быть веселым, но он мог быть и беспощадным в зависимости от того, на какие явления он был направлен. Ставя своих героев в определенные условия, изображая их смешными, комедия стремилась к нравственному воздействию на зрителя.

Конечно, содержание понятий «идеал», «красота» изменялось в ходе исторического развития. Поэтому взгляд на те или иные явления как «безобразные» соотносился с характерными для каждой конкретной эпохи представлениями о добре и зле. История комедии дает примеры того, как менялось понимание смеха, как смешное в одну эпоху переставало быть смешным в другую, как смех вырастал в общественную силу.

Основные признаки комедии были определены уже Аристотелем. Античный теоретик исходил из того, что главным в драматическом произведении является изображение человека, его характера. Люди же «бывают или хорошими, или дурными», «различаются или порочностью, или добродетелью». Поэтому различие между трагедией и комедией он видел в том, что комедия «стремится изображать худших», а трагедия —«лучших людей, нежели существующие». Но, избрав героями «людей негодных», комедия не изображает их целиком порочными. Поэтому смешное, хотя и является частью безобразного, представляет собой, по мнению Аристотеля, только «некоторую ошибку и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»[1].

Таким образом, понятие смешного Аристотелем сводится по существу к безобидному смеху над частными недостатками человека, не представляющими опасности для общества. Однако суждение Аристотеля разошлось с ху-

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1967, с. 53.

дожественной практикой античной эпохи. Комедия Аристофана направлялась не на частные недостатки. Она осмеивала общественно опасные явления. Такой характер имела, например, его комедия «Всадники», высмеявшая политическую жизнь Афин в момент кризиса демократии (V век до н. э.).

Классицизм сохранил разграничение трагического и комического, свойственное эпохе античности. Трагедия «подражает» «величественному и царственному», комедия — обыденному. Герои первой — цари, принцы, знаменитые полководцы; вторая изображала жизнь рядовых дворян или мещан. Был сохранен и нравственный принцип деления людей на «лучших» и «худших». При этом в литературе классицизма «лучшими» были признаны те, кто управлял государством, «худшими» те, кто жил своими интересами.

В понимании «смешного» классицизм остался на уровне античной теории. Он отверг «язвительный», т. е. сатирический, смех комедий Аристофана. Цель комедий, по классицизму,—просвещать, осмеивая недостатки. Недостатки — психологические свойства человека в их бытовом проявлении: чудачество, мотовство, лень, глупость и др. Однако из этого не следует вывод о том, что комедия классицизма была лишена общественного содержания, что она направлялась против таких недостатков, которые имели частный характер. Комедия являлась одним из жанров классицизма и должна поэтому рассматриваться в совокупности с с другими его жанрами. Как уже говорилось, классицизм характеризовался четкой идейной направленностью. Идеалом эпохи, ее истинным героем был признан человек общественного склада, для которого интересы государства и нации были выше личных интересов. Такой герой изображался в поэме, оде, трагедии. Комедия призвана была утверждать тот же высокий идеал. Но делала она это путем осмеяния психологических свойств, снижавших общественную значимость человеческой личности (щегольство, расточительность, глупость и др.).

Комедия русского классицизма на первых порах своего развития (50-е годы XVIII века) предметом смеха сделала невежество русского дворянства и вытекавшее из этого преклонение перед всем иностранным, тяготение к роскоши, бездуховность всей его жизни. Это выявилось уже в первых комедиях Сумарокова, близких своей тематикой к таким жанрам, как сатира и басня. В дальнейшем (70—80-е годы), когда классовый, антинародный характер

дворянского государства проявился достаточно отчетливо, оказалось, что «первое сословие» не только невежественно; оно лишено гражданских добродетелей. Развитие комедии в этот период идет по пути укрепления ее связи с жизнью эпохи. Это подтверждается комедиями Сумарокова «Опекун», и «Рогоносец по воображению» и комедией Фонвизина «Бригадир». Осмеянные в них недостатки воспринимаются авторами как большое общественное зло, которое необходимо искоренить. Особенно опасными представляются продажность бюрократического аппарата, ставшая заразительной болезнью общества, взяточничество в его разных формах: в виде «подарков», «благодарности» и т. д. Комедия начинает высмеивать наряду с невежеством хищничество и взяточничество правящего сословия.

Если Сумароков освещает в своих комедиях преимущественно частную жизнь героев, то Фонвизин, хотя и показывает своих героев в быту, в семейных отношениях, заставляет их высказаться по животрепещущим вопросам общественной жизни. Центральной темой является тема воспитания. Воспитание рассматривается как средство формирования гражданского сознания в дворянском сословии. Оно должно дать «прямую цену учености», пробудить гуманные, человеколюбивые чувства, способствовать общему улучшению нравов.

Героями своих комедий —«Бригадира» и «Недоросля»— Фонвизин делает представителей всех групп правящего сословия. Среди них— представители военного дворянства, дворянства поместного, государственные чиновники и т. д. Он затрагивает сферы их частной и общественной жизни, поднимает вопросы семейных отношений, отношений между супругами, детьми и родителями, делает предметом разговоров героев назначение и обязанности монарха, тяжелое положение России при Екатерине, политику ее двора, взяточничество чиновников. В действии показывает произвол крепостников и бесправие крепостных.

«Все в этой комедии,— писал Гоголь о «Недоросле»,— кажется чудовищной карикатурой на русское. А между тем нет ничего в ней карикатурного: все взято живьем с природы и проверено знанием души». В ней «уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей»[1].

---

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1967, т. 6, с. 397.

С основными социальными проблемами эпохи связаны комедии Я. Б. Княжнина и В. В. Капниста. В своих лучших образцах комедия XVIII века поднимается до осуждения существующего правопорядка. Таким образом, русская комедия классицизма оформляется как комедия общественная по своему художественному смыслу и идейной направленности.

Так как комедия осмеивает не частные недостатки, а те явления, что представляли общественную опасность, драматурги использовали средства не безобидного, «легкого» смеха, а сатиры, обличавшей эти явления беспощадно и зло. Это сообщало ей опасный в глазах правительства характер.

Комедийное действие и особенности его композиции

Назначение комедии в классицизме — смешить, «издевкой править нрав», т. е. смехом воспитывать отдельных представителей дворянского сословия. Первые русские комедии были написаны Сумароковым. Сюжет их носил еще условный характер и строился на столкновении внутрисемейных интересов. В основе его обычно лежала схема: мать и отец или кто-то из них выбирает дочери жениха; дочь любит другого. Сватовство оканчивалось неудачно для женихов, выбранных родителями.

Эта схема комедийного действия будет характерна не только для Сумарокова. Она сохранится в обеих комедиях Фонвизина, в комедиях Княжнина («Хвастун», «Чудаки» и др.) и Капниста («Ябеда»).

В ранних комедиях Сумарокова («Тресотиниус», «Пустая ссора») действие по существу лишено движения. Борьбы за героиню нет. Наступающая в конце комедии развязка ходом событий не подготавливалась. Это объяснялось тем, что нравоучительная, воспитательная сторона комедии меньше всего в этот период (50—60-е годы) была связана с любовной интригой. Сюжет был нужен лишь для того, чтобы оправдать, мотивировать появление на сцене комических персонажей, главным образом из числа многочисленных претендентов в женихи.

В зрелых комедиях Сумарокова, а потом и Фонвизина характер комедийного действия изменяется. Сокращается число персонажей, усложняется любовная интрига. Появляется несколько любовных пар, что было характерно для европейской комедии (Лопе де Вега — Испания, Шекспир — Англия).

«Опекун» Сумарокова является одной из тех комедий, в которых изменения в жанре обозначились наиболее четко. Главный герой, богатый дворянин Чужехват, решает жениться на бедной дворянке Нисе, но одновременно желает удержать приданое Сострата, опекуном которой он является. Это приводит его к столкновению с двумя братьями-близнецами, влюбленными в девушек.

Конфликт между ними осложнен тем, что Чужехват в свое время сыграл роковую роль в судьбе братьев, к которым он также был назначен опекуном. Валерий «отдан был по щастью на воспитание приятелю отца своего, человеку разумному и богатому, после которого получил он и наследство». Валерьян оказался у чужих людей в расчете на его смерть. Совершить преступление Чужехвату помог всесильный граф Откупщиков, получивший из наследства подкинутого ребенка крупную сумму.

Тайна стала известна другу умершего, Палемону. Много лет спустя, уже после смерти Откупщикова, он разоблачает Чужехвата и помогает Валерьяну, оказавшемуся в доме своего врага в качестве слуги, восстановить свои права и обрести счастье. Опекун за свои преступления арестован. «Исчезни беззаконие и процветай добродетель!»— под эти слова Валерия опускается занавес.

Впервые в русской комедии налицо конфликт, который охватывает всех главных героев. Но нити интриги стянуты к фигуре Чужехвата, поставленной в центре комедии. Обрисовке его характера подчинены все наиболее острые в драматическом отношении сцены-диалоги. Большое место в композиции комедии отведено сценам с участием Чужехвата. Используется характерный для комедии классицизма прием саморазоблачения героя. Чужехват умен и циничен, сознает силу денег.

В разговоре с Сострагой и Нисой он откровенно излагает свои жизненные принципы: «Машна — дело перьвое на свете; пуста машна, пуста и голова...» Разбогатев нечестным путем, Чужехват с полным сознанием своей силы, которую ему дало богатство, цинично заявляет: «Я ходил сперва сгорбившись, потупя глаза в землю. Теперь я богат, так на что мне честное имя?» Стяжатель, хищник, он и религию поставил на службу своим корыстным целям, оправдывая плутовство «волей божией». «Да в том я, полно, и винен ли, что плутую? Потому что без воли божией ничего не делается, и не спадет со главы человеческой волос без воли божией; так я плутую в воли божией, по пословице: что ежели бы не бог, так бы кто мне помог?»

Образ помещика-стяжателя и скупца явился результатом знания драматургом русской жизни. Развивались буржуазные отношения, усиливалась власть денег. Условный, традиционный образ скупого наполнился социальными признаками конкретной эпохи.

Варианты коллизии, раскрытой в «Опекуне», находим в других комедиях Сумарокова этих лет: «Приданое обманом» (1764), «Ядовитый» (1765), «Лихоимец» (1768). Действие в них также строится на мотиве сватовства, но осложняется, как и в «Опекуне», проблемой денег. Ухищрения одних направлены на то, чтобы получить приданое, другие озабочены тем, как его удержать. И в этих комедиях интерес сосредоточен на фигурах главных персонажей. В «Приданом обманом»— это Салидар, в «Лихоимце»— Кащей. Оба они ростовщики-лихоимцы.

Сюжетные положения комедий 70-х годов имели еще весьма условный характер. Герои после многих лет неожиданно сходятся в одном доме. Подброшенный некогда ребенок волей автора оказывается слугой в доме своего врага. Слуга, человек низкого звания, не может связать своей судьбы с девушкой дворянского происхождения. Но опять-таки неожиданно появившийся друг отца снимает это препятствие, восстанавливает прежнее, дворянское положение героя и соединяет влюбленных.

Вместе с тем комедийное действие не лишено внешней занимательности. Мотивы незнания, появление старых друзей, узнавание по памятным предметам — все это оживляет действие, происходящее на сцене.

Нельзя не отметить также тенденции к более правдоподобному изображению жизни на сцене. Единство времени и места строго выдерживается, но временные рамки событий раздвигаются. В своем естественном течении они уже не укладываются в отведенные поэтикой классицизма сутки.

Начало событий, если восстановить их естественный ход по разговорам персонажей,— это молодость Чужехвата, когда он, стремясь выбиться в люди, старался казаться честным, порядочным, верующим. Именно это определило судьбу двух мальчиков, отданных ему их умирающим отцом под опеку. Прошло много лет. Дети выросли. Этот период, когда оба они оказываются вновь связаны с домом Чужехвата, и изображается в комедии. К началу заключительного этапа мы уже знаем, что оба они влюблены, что их интересы переплетаются с интересами и намерениями Чужехвата. События вступают в период острой

борьбы. Они-то и становятся предметом изображения на сцене.

При сопоставлении комедии 70-х годов с комедиями предшествовавшего периода заметно усиление общественного начала, укрепление связи с русской действительностью. Содержание комедий уже не сводится только к критике дворянина, занявшегося надостойным его звания делом, к примеру ростовщичеством.

В композиции комедий большое место начинают занимать диалоги на общие темы: персонажи рассуждают об истинном благородстве, о продажности подьячего племени, о назначении монарха, пагубности злоупотребления светской и духовной властью, положении честного человека в современном обществе. Эти диалоги перекликаются с общими взглядами Сумарокова, выраженными им и в других жанрах: сатире, басне, журнальных статьях, трагедии.

Замедляя действие, они сообщали происходящему на сцене более достоверный характер. События вписывались в эпоху, происходили на определенном общественном фоне, были осложнены имущественными отношениями героев. Действие нельзя было уже свести к неудачному сватовству или нравственному столкновению доброго и злого.

Комедия Фонвизина «Бригадир» явилась самой значительной комедией этого времени. Действие по-прежнему основывалось на сватовстве. Бригадир с женой и сыном проездом из Петербурга заезжает в поместье Советника, на дочери которого, Софье, он хотел бы женить своего Иванушку. Но невеста любит другого, а Иванушка увлекается молодой мачехой Софьи. Влюбенными оказываются и остальные персонажи.

Новым в комедии Фонвизина явилось включение в ее композицию бытовых сцен. Комедия начинается сценой, где гости и хозяева, свободно расположившись в «комнате, убранной по-деревенски», заканчивают чаепитие. Советница еще разливает по желанию отдельных гостей чай, но большинство занимается уже другими делами: Советник «смотрит в календарь», Бригадир «ходит и курит», Бригадирша «сидит одаль и чулок вяжет», Софья вышивает. В такой же непринужденной, свободной манере идет разговор между ними, по ходу которого намечается день свадьбы. Герои обмениваются суждениями по ряду вопросов: о воспитании и образовании, судопроизводстве, национальной культуре, родном языке. Суждения героев не выходили за обычный круг их представлений. Поэтому зритель уяснял отношения между ними, их житейскую

философию, нравственные понятия. Все это подготавливало понимание их поведения в последующих событиях.

Главным вопросом для Фонвизина на протяжении всего творчества оставался вопрос о том, каким должен быть истинный дворянин и отвечают ли российские дворяне своему высокому положению в государстве. Вопрос этот не был новым для русской литературы. Он ставился в сатирах Кантемира, определял идейный пафос творчества Сумарокова. У Фонвизина он получает дальнейшую разработку. Заставляя комических персонажей высказаться по отдельным и, казалось бы, случайным вопросам, Фонвизин поставил тему частной жизни «благородного» сословия как тему сатирическую.

Невежество характеризует и старое, и «новоманирное» дворянство. Они удивительно единодушны в вопросе о просвещении.

«На что, сват, грамматика?— обращается Бригадир к Советнику.— Я без нее дожил почти до шестидесяти лет, да и детей взвел. Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он — в добрый час молвить, в худой помолчать — и не слыхивал о грамматике».

«Конечно,—вторит ему Бригадирша,— грамматика не надобна. Прежде нежели ее учить станешь, так вить ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли — бог знает».

В ненужности грамматики уверена и Советница: «Черт меня возьми, ежели грамматика к чему-нибудь нужна, а особливо в деревне. В городе, по крайней мере, изорвала я одну на папильоты».

Не расходится со всеми и Иван: «Я с вами согласен, на что грамматика! Я сам писывал тысячу бильеду (любовных записок.— *Г. М.*), и мне кажется, что «свет мой, душа моя, adieu, ma reine[1], можно сказать, не заглядывая в грамматику».

Что же читать? Один советует «артикул и устав военный», другой —«Уложение и указы»; третья —«пробежать» ее «расходные тетрадки». А Советница видит пользу от чтения лишь «любезных романов».

И тем не менее Иванушки и Советницы в изображении Фонвизина куда опаснее и страшнее, нежели Советники и Бригадиры. Последние всю жизнь, в меру своих способностей, служили государству: один — в военной, другой — в статской службе. Они не бегали от выполнения своих

---

[1] Прощай, моя королева *(франц.)*.

обязанностей. Одному «еще до бригадирства распроломали голову», другой «до советничества в Москве ослеп в коллегии». И тот, и другой были необразованны, поэтому путь к высоким чинам для них был долгим и нелегким. Служба их была бы более полезна отечеству, если бы они были людьми образованными. Однако они так и не осознали необходимости образования для исполнения дворянином своей «должности». Фонвизин высмеивает в комедии солдафонство, грубость и жестокость одного и ханжество и взяточничество другого. Внутренний облик этих персонажей, по Фонвизину, не отвечает идеалу дворянина.

Но и дети, воспитывавшиеся в иных условиях, не стали образованнее отцов. В отличие от родителей они сочли себя свободными от выполнения своего долга, предались наслаждению жизнью. Такое поведение, с точки зрения Фонвизина, вообще недостойно звания дворянина. Поэтому тема Ивана с его потребительским отношением к жизни раскрывается в комедии остро сатирически. Осуждению подвергнуты все его понятия и представления, которыми он руководствуется в своей жизни: здесь и отношение к отечеству, просвещению, национальной культуре, языку, национальным нравам, семье. Его разговоры с Бригадиром, Советницей, Бригадиршей, Добролюбовым проникнуты глубокой авторской иронией, направленной на осуждение дворянина, забывшего о своих обязанностях, приносящего «бесчестье» своему сословию. «...Всему причиной воспитание»,— говорит Добролюбов, и с ним соглашается Бригадир. Модное французское воспитание в сочетании с чтением любовных романов привело к формированию молодого повесы, для которого «кружева и блонды» составляют главное в жизни. Ему чужды интересы отечества, в нем не развито и чувство долга. Дети, подобные Иванушке, еще менее достойны, по мнению Фонвизина, высокого звания дворянина, чем их невежественные отцы.

Истинными дворянами в комедии являются Добролюбов и Софья. Их отличает ум, образованность, гуманность, любовь к отечеству, уважение к родной культуре, языку, высокая нравственность, сознание своего долга. В этом отношении они были близки благородным героям высокой трагедии. Они представали перед зрителями не просто влюбленными и страдающими от чужого зла, как это было у Сумарокова, а людьми, озабоченными судьбами своего сословия. Они понимали необходимость его оздоровления, сознавали ненормальность сложившегося положения в го-

сударстве. «Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли»,— говорит Добролюбов, характеризуя положение в судах.

«Бригадир» Фонвизина оказал решающее влияние на последующее развитие жанра комедии. Оно сказалось и на одной из самых значительных комедий Сумарокова — «Рогоносец по воображению». Сюжетная ситуация в комедии сохраняет условный характер. Здесь и традиционный мотив сватовства, и связанные с ним недоразумения, ревность немолодого и потому смешного провинциального помещика к мнимому сопернику — блестящему графу, прибывшему из столицы, и любовь благородного, знатного, богатого дворянина к бедной дворянской девушке. Но художественное содержание комедии и ее значение было не в этом. Оно, как справедливо заметил в свое время Г. А. Гуковский, в «новом показе быта на сцене, и именно русского провинциального, помещичьего быта в первую очередь, и нового показа человека с более сложной психологической характеристикой и в более проясненных конкретных социальных условиях»[1]. Это вторая после «Бригадира» русская комедия, в которой изображалась при сохранении театрально-условной сюжетной коллизии повседневная жизнь помещиков среднего достатка, занятых заботами о собственном процветании.

Начало нового этапа в развитии жанра связано со второй комедией Фонвизина. В отличие от «Бригадира» в «Недоросле» действие перенесено непосредственно на сцену. Оно дается в движении, в изменяющихся отношениях, охватывает всех персонажей, приобретает самостоятельный интерес.

Хотя комедия содержала необычайно острую оценку русской действительности в ее важнейших сторонах, непосредственным предметом своим она избрала частную жизнь дворянского сословия. Семейные отношения и в конце века оставались той сферой, которая в наибольшей степени позволяла раскрыть поведение героев в частной жизни. Главным вопросом, занимавшим Фонвизина и в этой комедии, оставался вопрос о том, каким должен быть истинный дворянин и отвечает ли русское дворянство своему назначению. Тема эта, как и в «Бригадире», получила сатирическое освещение. Фонвизин показал, что дворяне

---

[1] Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 158—159.

уклоняются от выполнения прямых обязанностей перед государством, не понимают необходимости образования ума и воспитания нравственности. Писатель поставил вопрос об обуздании невежественных помещиков, злоупотребляющих своей властью над крестьянами, дал критическое изображение русского двора Екатерины II.

Внешне комедия строится на традиционном мотиве сватовства и возникающей борьбе женихов за героиню. В ней соблюдаются все три единства — действия, времени, места. Действие происходит в деревне Простаковой в течение суток. К началу событий в доме Простаковой судьбы героев определились следующим образом. Софья и Милон любят друг друга. Знакомы они по Петербургу. К любви молодых людей благосклонно относился дядя Милона — Честон. По делам службы Милон выезжает со своей командой в одну из губерний. Во время его отсутствия умирает мать Софьи. Молодая девушка увезена дальней родственницей в деревню. Здесь и развертываются спустя некоторое время события, о которых повествуется в комедии. Они составляют уже заключительный этап и укладываются в сутки.

Простакова решает выдать свою бедную родственницу Софью за своего брата, полагая, что Софья как невеста не представляет лично для нее никакого интереса. Письмо Стародума, из которого все узнают, что она богатая наследница, меняет планы Простаковой. Возникает конфликт между нею и братом.

Появляется третий «искатель»— Милон. Простакова решает поставить на своем и организует похищение Софьи. От весьма драматического завершения сватовства спасает вмешательство Милона, отбивающего свою невесту у «людей» Простаковой. Эта сцена подготавливает развязку. Комические герои посрамлены. Простакова за злоупотребление своей властью лишена прав над крестьянами, ее имение взято под опеку.

Таким образом, сватовство Скотинина, получение письма Стародума, решение женить на Софье Митрофана, попытка похищения Софьи, намерение Простаковой расправиться с дворовыми, перебрать их «по одиночке» и допытаться, «кто из рук ее выпустил», наконец, объявление Правдиным указа о взятии дома и деревень Простаковой под опеку — узловые, центральные ситуации комедии.

В связи с основной темой комедии в структуру «Недоросля» включены сцены и лица, не имеющие прямого отношения к развитию сюжета, но так или иначе связанные

с содержанием комедии. Одни из них проникнуты истинным комизмом. Это сцены с примеркой Митрофаном нового платья и обсуждение работы Тришки, уроки Митрофана, ссора сестры с братом, оканчивающаяся «потасовкой», ссора учителей, комический диалог во время экзамена Митрофана. Все они создают представление о бытовой, повседневной жизни некультурной помещичьей семьи, уровне ее запросов, внутрисемейных отношениях, убеждают зрителя в правдоподобии и жизненности происходящего на сцене.

Другие сцены выдержаны в ином стиле. Это диалоги положительных героев — Стародума, Правдина, Милона, Стародума и Софьи, перекликающиеся своим содержанием с диалогами и монологами трагических героев. В них идет речь о просвещенном монархе, о назначении дворянина, о браке и семье, о воспитании молодых дворян, о том, «что угнетать рабством себе подобных беззаконно». Эти речи, по сути, представляют собой изложение положительной программы Фонвизина.

Действие в комедии объединяет всех персонажей и одновременно делит их на злонравных и добродетельных. Первые как бы сосредоточиваются вокруг Простаковой, вторые — вокруг Стародума. Это касается и второстепенных героев: учителей и слуг. Характер участия персонажей в событиях неодинаков. По степени активности среди отрицательных персонажей на первое место справедливо ставится Простакова, затем Скотинин, Митрофан. Простаков в борьбе по существу не участвует. Из положительных героев пассивна Софья. Что касается остальных, то их участие в событиях проявляется в самые решительные моменты; объявляет свою «волю» женихам Стародум, предопределяя развязку; спасает с оружием в руках свою невесту от похитителей Милон; объявляет правительственный указ об опеке Правдин.

Вместе с тем различие героев не сводится лишь к их моральным качествам. Введение в комедию внесюжетных сцен расширило и углубило ее содержание, определило присутствие иных, более глубоких оснований для противопоставления изображенных в ней дворян. В соответствии с этим в комедии имеются две развязки. Одна касалась взаимоотношений Митрофана, Скотинина, Милона и Софьи, судьба которых определялась, с одной стороны, Простаковой, с другой — Стародумом; вторая относилась к судьбе Простаковой как злонравной помещицы и плохой матери. В событиях этой развязки раскрывались

общественные и нравственные идеалы автора, определялась идейная и этическая направленность комедии в целом.

«Истинное существо должности дворянина» Фонвизин видит в служении государству, отечеству.

Только в одном случае дворянин может устраниться от несения государственной службы, «взять отставку». Это «когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не принесет». Но и уйдя с государственной службы, он должен отвечать назначению дворянина. Оно — в разумном управлении имением и крестьянами, в гуманном к ним отношении.

Обратившись, как и в «Бригадире», к изображению поместной жизни дворян, Фонвизин главным предметом внимания на этот раз сделал отношения дворян с крестьянами. Он направил свою комедию против «тех злонравных невежд, которые, имея над людьми свою полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно».

Фонвизин сохраняет в комедии группировку персонажей, намеченную в «Бригадире». Она отражает реальный, действительный процесс расслоения дворянства. В комедии отчетливо противопоставлены две категории людей: невежественные, непросвещенные дворяне и дворяне образованные, просвещенные. Первая группа дворян представлена в комедии прежде всего старшим поколением — Простаковыми. К ним примыкает не по возрасту, а по отношению к жизни Скотинин. Общность этих героев проявляется уже в первых сценах комедии, в которых даны бытовые зарисовки усадебной жизни.

Причину злонравия своих героев Фонвизин видит в их невежестве, «в собственном их развращении». «Не умел грамоте» отец Простаковой и Скотинина. «Ни от кого слышать не хотел» о ней их дядя Вавила Фалалеич; «от роду ничего не читывал» Скотинин-младший. Пренебрежение к науке дети получали в наследство от отцов. «Без наук люди живут и жили», «ученье вздор», главное уметь «достаточек нажить и сохранить» — к этому сводится житейская философия невежественного дворянства. В руках этого дворянства, далекого от понимания нужд государства, находится воспитание молодого поколения дворян. Раскрывая образ Митрофана, Фонвизин углубляет тему молодого дворянства, поставленную в первой комедии, добивается большей художественной убедительности в изображении молодого повесы. Если в «Бригадире» о воспитании мы узнаем главным образом из слов Ивана и его родите-

лей, то в композицию «Недоросля» включены сцены обучения и воспитания молодого дворянина.

Формирование в герое потребительского отношения к жизни определяется всей атмосферой усадебного быта. Резкой противопоставленности между отцами и детьми в лагере невежественных дворян нет, так как нет у них разного понимания «должности дворянина». Мысль «быть полезным своим согражданам» чужда им в равной степени. «У нас, бывало, всякой того и смотрит, что на покой»,— вспоминает Простакова прежние времена. Подобно многим, устремился на «покой» в свое поместье Скотинин, выйдя в отставку в чине капрала. Простакова понимает, что ее Митрофану придется служить, а времена наступили другие: «умниц-то ныне завелось много». Она не решается уже заявить, подобно своему отцу: «Не будь тот Скотинин, кто чему-нибудь учиться захочет». Отношение к учению у нее не переменилось, переменились условия: «Что ты станешь делать? Робенок, не выучась, поезжай-ка в тот же Петербург; скажут — дурак». И она нанимает учителей, хотя особого смысла в занятиях науками не видит: «Кто посмышленее, того свои же братья тотчас выберут еще в какую-нибудь должность». Служба воспринимается ею как нечто враждебное ее сыну.

Результаты пагубного воздействия не замедлили проявиться. «Уж года четыре как учится» Митрофан, но толку никакого. Он усвоил философию родителей. Решение Правдина отправить его на военную службу («Пошел-ка служить») недоросль принимает как неизбежное зло и покоряется, «махнув рукой».

Другой причиной бесчеловечия дворян были условия крепостного быта. Безграничная власть помещика над своими крепостными, сознание бесконтрольности и безнаказанности любых действий при отсутствии нравственных понятий неизбежно приводили к произволу и деспотии. У Простаковой и Скотинина одни методы управления крестьянами. «Холопям потакать не намерена»,— говорит сестрица, отдающая распоряжения наказать портного за кафтан, который, по мнению ее братца, «сшит изряднехонько». «Всякая вина виновата» и у Скотинина. Он охотно соглашается помочь Простаковой наказать «провинившегося» Тришку («...У меня в этом, сестрица, один обычай с тобой»), но по случаю помолвки просит отложить «наказание до завтрева».

Бессердечие, деспотизм, нежелание признавать за крепостными никаких прав на равенство с «благородными»

характеризует отношение диких помещиков к своим людям. Одна из самых преданных крепостных Простаковой — мамка Еремеевна — служит ей вот уже сорок лет, а получает в качестве вознаграждения за свою службу «по пяти рублей на год да по пяти пощечин на день», и идет в усадьбе по «здешним челядинцам» «беглый огонь в сутки сряду часа по три». Не смей заболеть («Лежит! Ах, она бестия! Лежит. Как будто благородная!»), не смей думать о еде («Беда нашему брату, как кормят плохо, как сегодня к здешнему обеду провианту не стало»), покорно выполняй волю своих хозяев, даже если она преступна. «Плуты! Воры! Мошенники! Всех велю прибить до смерти!» — кричит Простакова, узнав о неудавшемся похищении Софьи.

Они искренно удивлены вопросом Правдина: «А вы считаете себя в праве драться тогда, когда вам вздумается?» — «Разве я не властна и в своих людях?» — «Да разве дворянин не волен поколотить слугу, когда захочет?» — слышит он в ответ. По выражению Правдина, Простакова — «госпожа бесчеловечная», и жизнь в ее доме и усадьбе — «тьма кромешная». Устами Стародума Фонвизин выносит приговор лагерю крепостников: «Дворянин недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю!»

Просвещенное дворянство, с которым связывает автор свои идеалы, представлено в комедии также четырьмя героями. Это Стародум, Правдин, Милон, Софья. Особая роль отведена Стародуму и Правдину. Одновременное их появление в доме Простаковых — театральная условность, но сам факт этого появления лишен случайного характера, мотивирован в комедии.

Стародум разыскивал свою племянницу, получив сведения в Москве, что она увезена в деревню родственниками. Правдин имел «повеление объехать здешний округ» и был привлечен в усадьбу Простаковых «злонравием» хозяйки, «адский нрав» которой «делает несчастье целого их дома». В их образах нашли отражение важнейшие стороны мировоззрения самого Фонвизина и стоявших за ним лучших представителей русского просвещенного дворянства. В изображении Фонвизина они не однозначны. Каждому из них свойственна своя мера убежденности, свои способы приложения сил в сфере служения обществу.

Правдин — член наместничества «здешнего округа». По своему должностному положению он «в состоянии облегчать судьбу насчастных». Столкнувшись в доме Простако-

вой с фактами бесчеловечного обращения помещицы с подвластными ей людьми, он «из собственного подвига сердца» обращается к наместнику в надежде положить конец ее варварству. Мерой облегчения «судьбы несчастных» явилось взятие по ходу действия имения Простаковой под опеку. Развязка, к которой подводит комедию Фонвизин, носила условный, нежизненный характер. Действия Правдина, правительственного чиновника, выполнявшего волю «вышней власти», не подтверждались русской действительностью той поры. Они отражали лишь настроения, чаяния известной части просвещенного дворянства и воспринимались поэтому как совет правительству о возможном способе регулирования отношений между помещиками и крестьянами. В силу этого образ Правдина имел в комедии не реальный, а условный, идеальный характер.

Большей жизненностью отличается образ Стародума. Но и он представляет редкое явление в дворянской среде, судя по отношению к нему Правдина, Милона, Софьи. Они видят в нем не рядового дворянина, а человека с особыми «правилами». И это действительно так. С образом Стародума связано в комедии выражение идей той части прогрессивного дворянства, которая находилась в оппозиции к правлению Екатерины, осуждала ее действия. Внешне диалоги Стародума с положительными персонажами строились на обсуждении проблем морали и воспитания, но по затронутым в них вопросам и освещению разных сторон общественной жизни они были шире и содержали критику развращенности современного двора («толпы скаредных льстецов»), осуждение монарха, душа которого не всегда бывает «великой», «чтоб стать на стезю истины и никогда с нее не совратиться». Негодование вызывали злоупотребления крепостным правом («угнетать себе подобных беззаконно»), забвение первым сословием своих обязанностей.

Вместе с тем критика всех этих недостатков давалась Стародумом с позиций дворянского сословия и в интересах дворянского сословия. Она не покушалась на «основы основ»— социальную структуру общества. Причины недостатков в общественной жизни, в том числе бесправного положения крестьян, объяснялись Стародумом «худым» исполнением «должности». Следовательно, все дело было в плохом помещике, в плохом чиновнике, непросвещенном монархе: «Если б так должность исполняли, как об ней твердят, всякое состояние людей... было б совершенно счастливо».

Хотя Стародум и Правдин не могли осуществить свои идеалы в общественной практике, их суждения, взятые в совокупности, делали комедию идейно созвучной политической трагедии. Это и было тем новым, что внес драматург образами Стародума и Правдина в структуру «Недоросля». Комедии была сообщена общественно-политическая направленность при ограниченности выраженных в ней положительных идеалов. Фонвизин разделял «наивность сатириков» XVIII века, которые «от ничтожнейших улучшений ожидали громадных следствий» (Н. А. Добролюбов).

Укреплению и отчасти развитию заложенной Фонвизиным традиции способствовали комедии П. А. Кропотова («Фомушка, бабушкин внучек»), Я. Б. Княжнина (особенно «Хвастун» и «Чудаки»), А. Д. Копиева («Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка»), А. И. Клушина («Смех и горе»), В. В. Капниста («Ябеда») и др.

Комедия «Хвастун» — одна из лучших у Княжнина. Она посвящена придворному фаворитизму, который во времена Екатерины II действительно достиг небывалых размеров, оказывая пагубное влияние на политическую и нравственную жизнь страны. Позднее об этом с болью за судьбу России горькие слова скажет А. С. Пушкин[1].

В центре комедии — фигура Верхолета. Промотав свое состояние, герой видит единственный выход для себя — женитьбу на богатой невесте. С этой целью мот и щеголь объявляет себя человеком, попавшим в «случай» при дворе.

«Самозванство» героя определило характер развернувшихся вслед за этим событий, их стремительность, остроту и комизм ситуаций. Дядюшка, узнав, что повеса-племянник — важный человек при дворе, отдает ему изрядную сумму денег, скопленную «лет в десяток». Взамен же хочет получить «чинок»: «весь ум о сенаторстве бредит». Вскружилась голова у помещицы Чванкиной при мысли о возможности породниться с вельможей. Она уже дала согласие на брак дочери с небогатым и незнатным дворянином, но теперь решает выдать Милену за «сиятельного графа» вопреки ее воле и своему собственному слову.

Как и персонажи-дворяне, общей атмосферой преклонения перед чином и знатностью заражены слуги. Полист объявляет о своем «дворянстве» и чине секретаря у такого важного барина, как его сиятельный граф. Марине также

---

[1] См.: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1962, т. VII, с. 193—194.

«хочется дворянкою пожить». Чтобы приблизить свое «дворянство», она активно вмешивается в события, взяв сторону Верхолета: влияет на решение Чванкиной, ускоряет срок свадьбы и т. д.

Недостойные дворяне Княжнина в своих нравственных понятиях близки Скотининым и Простаковым. Они уклонились от выполнения своих прямых обязанностей, заняты или прожиганием жизни, как Верхолет, или накопительством, как Простодум. Простодум — помещик-крепостник, скопивший достаток «не хлебом, не скотом, не выводом теляток, но кстати в рекруты торгуючи людьми». О чине «сенатора» он помышляет потому, что хотел бы показать «разные проворства» тем из своих соседей-помещиков, что «своею спесью давят», покрепче «их держать в руках и, как на собственных, на их косить лугах».

Ценность личности в мире Простодумов и Чванкиных определяется не ее нравственными достоинствами, а положением человека в обществе. «Люди все рехнулись на чинах...»,— говорит Полист. Не проявляет интереса к личности своей невесты Верхолет, не волнуют нравственные качества будущего зятя Чванкину. Одного интересует приданое невесты, другую — знатность жениха. Мораль «недостойных» дворян у Княжнина покоится на понятии, что «должен завсегда чин чина почитать». Это объясняет ту атмосферу подобострастия, лести, раболепия, какая создается вокруг Верхолета, мнимого графа и вельможи.

Носителями иных представлений о смысле жизни и назначении дворянина выступают у Княжнина «просвещенные», образованные дворяне. Как и у Фонвизина, они представлены двумя поколениями. Качественного различия в их взглядах нет. «С вашим мнением мое во всем согласно»,— говорит сын в разговоре с отцом о долге дворянина. В суждениях Честона нет существенно нового. В диалогах с Замиром и Простодумом, наставляя или осуждая, он высказывает мысли, перекликающиеся с суждениями фонвизинского Стародума. Его образ жизни соответствует его убеждениям. Он служит, но никогда не пользовался связями и хотел бы, чтобы сын пошел его путем. Не внося ничего нового в понимание «должности дворянина», характеристики Честона, категорические и резкие, идеологически перекликались с сентенциями героев тираноборческой, политической трагедии.

В создании образа Замира проявилось в большей степени новаторство Княжнина. Замир — добродетельный герой, но не такой «правильный», как Добролюбов или Ми-

лон. Он вспыльчив, легко идет на ссору, горяч, ревнив, не лишен заносчивости. Все эти качества с точки зрения строгой поэтики, как известно, не являлись добродетельными. Героя спасает то, что вспыльчивость и горячность его имели благородные побудительные мотивы. Он напоминает тех трагических героев, у которых ум и сердце оказались не в ладу и чувства иногда брали верх над разумом. Присутствие в характере противоречивых свойств снижало образ героя, но оно и сообщало ему большую жизненность в сравнении с идеальными героями Фонвизина. Образ его создавался при влиянии новых веяний в литературе, идущих от сентиментальной драмы.

Вслед за Фонвизиным действие в комедии перенесено на сцену. Оно строится на классическом мотиве незнания, известном с эпохи античности. Все герои верят Верхолету, о его самозванстве (как потом у Гоголя) знает только зритель. Это позволило Княжнину создать занимательный сюжет, основанный на остро комических ситуациях. Сватовство погрязшего в долгах Верхолета, обман простодушного дядюшки вот-вот может сорваться из-за появления в доме кредиторов, требующих уплаты долгов. И каждый раз положение спасает ловкий находчивый слуга. На сцену вынесены недоразумения между героями, размолвки, ссоры, происходит подмена героинь. Сюжетные ситуации в комедии строятся при всей их занимательности так, что они позволяют героям выявить благородство или ничтожество своего характера. За характерами просматриваются определенные общественные позиции. Поэтому интрига в целом оказалась строго подчиненной Княжниным раскрытию основного, сатирического замысла комедии.

В конце века намечаются изменения в характере комедийного действия. Если раньше комедия строилась преимущественно на материале семейных столкновений, то теперь заметно тяготение к организации действия вокруг социального, общественного конфликта. Традиционная комедийная интрига могла совсем отсутствовать, она могла быть и сохранена, но имела побочный, необязательный характер. Так построена одна из лучших после «Недоросля» комедий XVIII века — «Ябеда» В. В. Капниста. Сам автор видел свою задачу в том, чтобы «обнажить мздоимство, ябеды всю гнусность». Обличение бюрократии, судебных проволочек, взяточничества не было новым для русской комедии. Его мы найдем у Сумарокова, Фонвизина. В сравнении с ними в комедии Капниста эти «злоупотребления

изображаются гораздо беспощаднейшим языком» (Н. Г. Чернышевский). Немаловажной причиной этого было то, что Капнист сам прошел через многолетние судебные проволочки и вынес личные впечатления. Они-то сообщили комедии публицистическую страстность.

Автор остается в рамках соблюдения трех единств. Но сюжет строится на параллельном развитии двух интриг. Одну из них, традиционную, составляет любовь Софьи и добродетельного дворянина Прямикова и сватовство Праволова, другую — тяжба Прямикова и Праволова (ябеды и сутяги). Однако основные положения любовной интриги по существу в комедии не разработаны. Сватовство Прямикова, отказ ему, а потом неожиданное согласие Кривосудова проходят на втором плане. Первый план создают ситуации, разрабатывавшие судебный конфликт: «приношения», а попросту взятки Праволова, пирушка чиновников, судебное заседание. Они составляют основные сюжетные узлы комедии, определяют движение событий, их развязку. Судьба Софьи и Прямикова как «влюбленных» предрешена «ходом» судебного процесса, огромной взяткой, которую дает Праволов Кривосудову, отцу Софьи, председателю Гражданской палаты. Для большей гарантии Праволов сватается и получает согласие. Борьбы за Софью нет, она идет за имение Прямикова. Праволов составил ложный иск, задумав отнять у своего соседа без всяких на то прав его имение. И ему это удается, потому что суд им подкуплен. «Дело» составляет главный интерес комедии.

Действие строится на незнании Прямиковым скрытых от внешнего взгляда отношений Кривосудова с Праволовым. Это создает комические положения: Прямикова принимают в доме Кривосудова не как жениха Софьи (а именно в этом качестве он появляется), а как челобитчика, пришедшего с пустыми руками. Это вызывает соответствующее отношение к нему со стороны судьи, который «без наличного довода дел не судит». Он «с кривды пошлиной карманы начинил»,— характеризует его добродетельный судейский чиновник Добров.

В комедии противопоставлены два мира — мир взяточников и взяткодателей и мир честности и бескорыстия. Эти два мира сталкиваются в суде, и победителем выходит «ябеда» Праволов. Комедия, однако, заканчивается наказанием порока. Гражданская палата во главе с Кривосудовым отдается по решению Сената под суд Уголовной палате. Наказание приходит извне и не отвечает общественной практике. Да и само решение, по мнению персона-

жей комедии, не представляется страшным. Добров иронизирует, предсказывая последующие события:

Впрям: моет, говорят, ведь, руку-де рука;
А с Уголовною Гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живет запанибрата;
Не то, при торжестве уже каком ни есть,
Под милостивый вас поддвинут манифест.

Смысл комедии самим Капнистом сводится к критике не судопроизводства в России вообще, а лишь отдельных его представителей, ибо «законы святы, но исполнители — лихие супостаты». Однако узость общественных идеалов автора не помешала комедии стать обличительным документом екатерининской эпохи. Это произошло благодаря художественной разработке Капнистом центральных сюжетных ситуаций: попойки чиновников, когда достигается договоренность по делу Прямикова, и судебного заседания, на котором незаконный иск Праволова решается в его пользу. Эти сцены, показывая суд в действиии, обличали продажность царского правосудия. Изображенные в комедии события принимали характер широкого обобщения: «В палатах разве лишь засели воры?» Это определило судьбу комедии. Ее постановки были запрещены императором Павлом, а сама комедия изъята из продажи.

По общему признанию советских исследователей, «Ябеда» Капниста — общественно-социальная комедия. В ряду лучших комедий XVIII века она способствовала формированию основ национальной комедийной формы, подготавливала появление «Ревизора» Гоголя, «Доходного места» Островского.

С поэтикой классицизма продолжала быть связана комедия первых десятилетий нового столетия. Она была представлена сравнительно большим числом авторов. Среди них — Крылов, Шаховской, Загоскин. Развивалась она в двух направлениях: как комедия общественная, сатирическая, продолжавшая традиции Фонвизина, и как комедия развлекательная, нравоучительная, строившаяся на материале светской, дворянской жизни.

С поэтикой классицизма тесно связана и комедия Грибоедова «Горе от ума». Эта связь выявится не только в наследовании гражданственных, общественных традиций, но и в характере художественного перевоплощения жизни. Не ставя задачей рассмотрение комедии Грибоедова, укажем на некоторые из ее особенностей. Автор «Горя от ума» сохранит один из основных принципов, определявших природу художественного изображения в классицизме,—

принцип резкой противопоставленности явлений. С одной стороны, он поставит дворян, для которых мысль об общественном благе чужда, с другой — представителя того же сословия, но с высоким гражданским сознанием. В сюжетно-композиционной структуре будет сохранена любовная коллизия, но она, как в лучших произведениях XVIII века, будет тесно переплетена с коллизией общественной.

Не ограничиваясь воплощением основного замысла через комедийную интригу и систему персонажей, Грибоедов сохранит в своей комедии, следуя классицизму, форму открытых обобщений, прямого выражения чувств. С этой целью он оставит резонера, хотя передаст его функции главному герою.

Чацкий не только противостоит в комедии миру Фамусова, но именно ему принадлежат все те обобщающие высказывания и размышления, которые определяют характер идеала автора. Сохранены в комедии «единства», использован прием осмысленных фамилий и т. д. Однако внешнее следование поэтическим канонам классицизма не помешало Грибоедову создать комедию глубоко реалистическую по характеру отражения жизни.

Характеры в комедии. Комизм и средства его выражения

Понятие комедийного характера в классицизме оформилось под влиянием античной теории и практики. По Аристотелю, характеры в комедии должны представлять отклонение от «нормы», но «не в смысле полной порочности»[1]. Так как предметом комедии было смешное, то и комедийный характер основывался на изображении лишь смешного в человеке и исключал поэтому сложность и полноту его психологической обрисовки. Определяя сущность комедийного характера, Аристотель опирался на творчество Аристофана. Изображение характера как одного свойства будет присуще комедии поздней античности — Менандра, Теренция, Плавта, найдет теоретическое закрепление в книге древнегреческого писателя Теофраста «Характеры». Его классификация характеров по ведущей страсти оказала влияние на театр классицизма и книгу Лабрюйера «Характеры, или Нравы нашего века».

Существенной особенностью художественного характера ранней античной комедии явилось то, что он был

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 53.

ориентирован на изображение реально существующего лица (Клеон, Сократ, Эврипид). Комедия имела конкретный адрес, содержала нападки на «лица», но не могла быть сведена только к осмеянию известного «лица»: преобладающей была тенденция не к индивидуализации, а к обобщению в изображении характера. Позднее, когда выпады в комедии против конкретных лиц были запрещены, эта особенность проявится более отчетливо. В комедии, отмечает Аристотель, «сложив фабулы по законам вероятности», поэты «подставляют любые имена, а не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц». Тяготение к обобщению составит основную особенность художественного мышления античной эпохи и определит поиски форм художественного выражения «общего», отобранного «по законам вероятности».

Принцип художественного осмысления характера в комедии классицизма останется по существу тем же, что и в античной литературе. Но если характеры в изображении Аристофана предполагали присутствие в них и других особенностей, не представлявших лишь интереса для автора, то характеры в комедии классицизма, продолжая традиции поздней греческой и римской комедии, исключали их жизненную полноту. Они раскрывались в одной черте, которая изображалась как единственная. Ориентируя поэта на изображение общего в характере, Буало вслед за Аристотелем отвергает комедию, написанную на определенное «лицо». Прослеживая в своем трактате историю становления жанра, он особое внимание останавливает на природе комического у Аристофана и Менандра и отдает предпочтение последнему, поскольку герои его лишены особенных примет и потому не оскорбляли зрителей «живым с собою сходством»[1].

Тяготение к обобщенному изображению человека, изображению его как носителя одного свойства проявилось и в русской комедии (Чужехват, Салидар, Иванушка, Скотинин). Однако было бы поспешным считать, что образ в комедии, как и в других жанрах классицизма, внеиндивидуален. Порок или добродетель принимали конкретную образную форму: ханжа Чужехват, галломан Иванушка, хвастун Верхолет, сутяга и «ябеда» Праволов — всем этим героям свойственна особая судьба.

Формы художественного выражения индивидуального, единичного по мере развития комедии совершенствовались.

---

[1] Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 92.

И если на первых порах (у Сумарокова) это особенное выступало главным образом в имени, хотя проявлялось, но в меньшей степени, в поведении, то, начиная с «Бригадира» Фонвизина, психологический рисунок характера усложняется и дается уже с помощью действия, раскрывающего взаимоотношения героев, их переживания. Но «личность» по-прежнему раскрывается в пределах одного свойства. Наибольшей психологической достоверности отдельных персонажей добивается в рамках классицизма Фонвизин в комедии «Недоросль».

Особого разговора заслуживает обращение русской комедии классицизма к изображению конкретных, реальных лиц. Осмеяние «личностей» было осуждено в свое время античной поэтикой жанра; не принято оно было и Буало. Однако художественная практика разных эпох все-таки оставила примеры таких произведений. «Портретность» некоторых персонажей Сумарокова интересна не со стороны самого факта изображения реальных «личностей», а как начало того пути в создании образа, который приведет литературу к реалистической типизации.

Литературные характеры, созданные Сумароковым, восходили к реальным «личностям», хотя и обрисовывались однозначно. Тенденции, заложенные писателем, получили развитие в комедии Лукина, Ельчанинова и особенно Фонвизина. Фонвизин сам называет женщину, которая явилась «подлинником» к «сочинению Бригадиршиной роли»; «подлинник», по мнению Вяземского, был и у Бригадира. Но образы эти не были повторением реально существовавших людей, не являлись их портретами. Они представляли собой творческую переработку конкретных жизненных явлений, несли в себе художественное обобщение.

Создание образов, индивидуально очерченных, стало возможным в русской комедии классицизма благодаря переходу от изображения «заданного» характера к раскрытию внутреннего мира человека в его соотнесении с внешним миром. Именно это сообщило образам Бригадирши, Простаковой, Еремеевны психологическую несхожесть при глубоком художественном обобщении, заключенном в них.

В комедию классицизма, помимо отрицательных персонажей, вводились положительные. Их характеры не были яркими. Вспомним героев первых комедий Сумарокова: Кларису и Доранта в «Тресотиниусе», Инфимену и Валера в «Чудовищах», князей Радугиных в комедии «Три брата совместника» и др. В комедии 70-х годов положительные

персонажи становятся более определенными, хотя по-прежнему обрисовываются лишь в плане их нравственно-этических представлений. Примером являются герои комедий Сумарокова «Опекун», «Ядовитый», но особенно — «Бригадир» Фонвизина. Характеры Добролюбова и Софьи обрисованы в их основной нравственной направленности. По своим представлениям эти персонажи противопоставлены в комедии двум другим — Иванушке и Советнице. Если Ивануша и Советница показаны в комедии как галломаны, презирающие все русское, то Добролюбов и Софья даны по контрасту с ними; они критически оценивают пристрастие к французскому. В речах и действиях положительных персонажей отражается авторское отношение к происходящему.

Прием прямого соотнесения характеров — положительных и отрицательных — по их основному нравственно-психологическому свойству составит одну из особенностей русской комедии классицизма. Четырем главным отрицательным персонажам «Недоросля» противопоставлены четыре положительных. То же самое наблюдается в комедии Капниста «Ябеда». В «Хвастуне» Княжнина трем отрицательным героям противопоставлены три положительных. Обрисовка характеров по контрасту отвечала дидактической, воспитательной цели комедии классицизма —«смешить и смехом пользовать». При этом с развитием комедии необходимость в прямом выражении авторской оценки не отпадает. Напротив, среди положительных персонажей появляются лица, назначение которых по существу сводится именно к этому. Это Стародум у Фонвизина, Честон у Княжнина, Правдин у Копиева. Они выступают в роли прямых выразителей авторского отношения к современной действительности.

В дальнейшем прием «равновесия», т. е. точного соответствия отрицательных персонажей положительным (по числу), будет изжит. В комедии, к примеру, Грибоедова, связанной еще с поэтикой классицизма, будет выведен, по словам Пушкина, один «пылкий, благородный и добрый малый»[1], противопоставленный остальным действующим лицам. В реалистической комедии Гоголя «Ревизор» положительный персонаж вообще будет отсутствовать. Авторская оценка изображаемого будет выражена смехом зрителей (читателей). Их смех обнаружит противоречие между поступками и мыслями комических персонажей Го-

[1] Пушкин и театр. М., 1953, с. 350.

голя и нравственными нормами человеческого поведения.

Развитие реалистической комедии пойдет по пути отказа от прямого выражения авторского идеала. Жизнь на сцене, по словам Белинского, будет показываться «такой, как она есть», чтобы «навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть»[1]. Образцом художественной комедии Белинский называет «Ревизора» Гоголя.

Что представлял собой комический характер в классицизме, на чем основывался его комизм?

Русская комедия шла в своем развитии от осмеяния характера как носителя условной черты или свойства к обобщению в нем социальных или психологических закономерностей. В соответствии с этим менялась природа комического в характере.

Первым русским комедиям, связанным главным образом с именем Сумарокова, свойствен был «внешний комизм». Он восходил к традициям народного театра и строился на потасовках между героями, сопровождавшихся ударами палок, бегством, падением и т. д. Такого рода комизм нашел выражение в каждом национальном театре: в комедиях римского драматурга Плавта («Хвастливый воин», «Кубышка»), в комедиях Мольера («Лекарь поневоле», «Мнимый больной»). В комедиях Сумарокова он проявляется по преимуществу во внешних несообразностях — в манере поведения персонажей, их разговоре. В одной из комедий герой подает на жену жалобу за пощечину в Судный приказ, и создается «комиссия о пощечине». Умереть или вызвать доктора — решает другой герой, отравившись испорченной рыбой, и вызывает гадателя («Хиромантика»), потому что тот стоит дешевле. Персонаж похваляется своими подвигами и храбростью... и спасается бегством при виде обращенной на него шпаги.

Конечно, в изображении этих персонажей присутствует утрировка, преувеличение, карикатурность. Но карикатурность их определяется целью комедии — осмеять определенные явления с точки зрения высокого идеала. А предметом смеха были невежественные, скупые, трусливые, хвастливые, т. е. недостойные дворяне.

Движение русской комедии XVIII века идет по пути вытеснения внешнего комизма. И хотя его приемы будут иметь место и у Гоголя («Ревизор»), интерес постепенно будет перемещаться с внешней занимательности на изобра-

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. V, с. 61.

жение комического характера. В комедии XVIII века это особенно отчетливо проявится у Фонвизина. В своей первой комедии он сохраняет гиперболу как прием изображения персонажей, но использует ее по преимуществу в диалогах, сообщая им комическую окраску. Объясняется в любви Советник, но Бригадирша его не понимает, потому что он, питая пристрастие к библии, говорит иносказательно, метафорическим, библейским языком. Иван с упоением рассказывает о своей парижской жизни, а зритель смеется... Непомерные претензии героя вступают в противоречие с невежеством и крайней ограниченностью его ума. Именно в невежестве героя видит Фонвизин причину его преклонения перед чужой культурой, которую он, однако, не знает, как и свою:

«В Париже все почитали меня так, как я заслуживаю. Куда бы я ни приходил, везде или я один говорил, или все обо мне говорили. Все моим разговором восхищались. Где меня ни видали, везде у всех радость являлась на лицах, и часто не могши ее скрыть, декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают»[1]. Смеялись французы, смеялись зрители. Авторская ирония обнажала противоречие между тем, что думал о себе герой, и тем, как он воспринимался автором и зрителем. Смех выступал как форма оценки, вскрывая внутреннюю несостоятельность характеров.

В комедии «Недоросль» жизнь показана в ее повседневном облике: на сцене идет примерка нового платья, вспыхивает ссора между сестрой и братом; ведутся разговоры о женитьбе. Все это создавало правдивую картину бытовой жизни помещичьей семьи. Поведение персонажей определялось средой, кругом интересов, культурным уровнем. В изображении происходящего в комедии есть преувеличение, но нет карикатурности в прежнем, сумароковском смысле. Фонвизин сохраняет прием внешнего комизма, но комическое, смешное вплетается в действие, составляет его основу. Поэтому сцены с «потасовками» персонажей не воспринимаются уже как нечто излишнее. Они являются продолжением бытовых сцен, правдоподобны и соответствуют психологическому рисунку характеров. Ссора Простаковой и Скотинина не вызывает сомнений в ее жизненности, если учесть агрессивность Простаковой, твердолобие Скотинина, характер взаимоотношений сестрицы и братца и причину ссоры между ними. Такой же характер имеют

[1] Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т. М.—Л., 1959, т. I, с. 77.

ссоры учителей. Потасовка между ними определена их взаимоотношениями. Они складывались многие месяцы. Выведенные из себя, Кутейкин и Цифиркин отводят душу, наказывая Вральмана за то, что он создавал в доме Простаковой атмосферу пренебрежения к русским учителям и тем предметам, которым они обучали Митрофана.

Использованные Фонвизиным традиционные приемы комизма имеют иное назначение: они направлены на раскрытие внутренней неполноценности характеров. Этому подчинены и комические диалоги в сценах обучения Митрофанушки.

Большинство этих сцен смешны, но смешное в каждом персонаже имеет свою меру. Смех над «жениным мужем» Простаковым снисходительный, с оттенком жалости. Больше всех зрители смеются над Митрофаном. Однако, как замечал известный историк В. О. Ключевский, «над ним очень опасно смеяться». В комедии он дан в размышлениях и поступках. «Забавны», по мнению Ключевского, только его размышления, а поступки — «нисколько», потому что они находятся в противоречии с основными нравственными понятиями. В силу этого эмоциональная оценка Митрофана в комедии принимает более резкую форму, нежели оценка Простакова, так как его характер потенциально представляет большую опасность для окружающих: он несет в себе активное зло.

Наибольшую силу отрицания заключает смех, направленный против Скотинина и Простаковой. Их характеры, особенно Простаковой, раскрыты в комедии достаточно полно. Невежество, деспотизм, хищничество как основные нравственные свойства этих персонажей выявляются не только в их разговорах или самохарактеристиках, но и в действиях. Они определяют их поведение на сцене, характер взаимоотношений с окружающими — слугами, домочадцами, гостями. Их взгляды, их жизненный опыт оказываются в непримиримом противоречии с нравственными понятиями о добре и зле. Между тем сами герои убеждены в правильности своих понятий. Они тем более опасны, что представляют в комедии, как и в жизни, активную, наступательную силу. И в этом отношении не являются исключительными. Характерность Простаковой для своей среды отмечалась уже в дореволюционном литературоведении.

Смешное в комедии Фонвизина не укладывается уже в известную формулу классицизма: «смешить и смехом пользовать». Предметом критики были «тяжелые злоупотребления внутренние». Поэтому художественная разработка

конфликта и характеров вышла за рамки комедийной основы, вступила в область сатиры. Изображенные в комедии «болезни» общества были, по мнению Гоголя, «беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». В силу этого события в комедии не могли быть развязаны традиционно. Вступление героев на стезю добродетели, их прозрение потребовало бы отказа от своей нравственной сущности. А этого не происходит в комедии. Тем не менее она завершается по законам жанра — наказанием порока и вознаграждением добродетели. Наказание приходит извне, поэтому перерождения героини не происходит. Она пытается еще договориться с Правдиным о том, чтобы «как-нибудь указ поотменить». Получив категорический отказ, стремится вымолить ну хотя бы «три дни», имея намерение дать «зорю канальям своим людям». Нравственный урок, извлеченной Простаковой из всего происшедшего, был выражен в ее отчаянных словах, свидетельствующих о степени искажения в ней человеческой личности: «Куда я гожусь, когда в моем доме моим же рукам и воли нет!»

Сатира в «Недоросле», несомненно, имела более совершенный характер, нежели в первой комедии Фонвизина. Она, по мнению Белинского, нападает на социально более значимые явления и «уже реже переходит в преувеличение и карикатуру, становится более натуральною по мере того, как становится более поэтическою»[1]. В значительной степени это объяснялось тем, что, хотя творчество Фонвизина оставалось связано с классицизмом, образы его сатирических персонажей (Еремеевны, Простаковой, Бригадирши) испытали на себе влияние зарождающегося реализма. Оно сказалось прежде всего в разрушении замкнутой жанровой формы, в соединении в рамках комедии «жалостливого» и смешного, возвышенного и обыденного. Это привело к изображению усложненного характера, подобного Простаковой или Еремеевне.

Комедия после Фонвизина развивалась в русле его традиций. Однако в мастерстве изображения жизни на сцене, в разработке комедийного действия и характеров она не поднялась до его уровня. Достаточно сослаться на «Ябеду» Капниста. По характеру коллизии, в основу которой положены противоречия большого социального значения, а также типу эмоциональной оценки эта комедия является сатирической. Разрешение конфликта приходит,

---

[1] Белинский В. Г. Полн собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 290.

как и в комедии Фонвизина, извне, и носители зла к концу действия не прозревают, не исправляются. Они лишь наказаны, но не могут быть исправлены: так велика степень искажения в них нравственной основы. Взятка для них — норма жизни.

Действия на сцене нет, оно заменено разговорами. Поэтому характеры персонажей обрисованы больше в диалогах, чем через систему событий. При этом характеристика предваряет их появление на сцене. Она дана честным Добровым в разговоре с Прямиковым:

...Не слышит нас никто.
Извольте ж про себя, сударь, вы ведать то,
Что дому господин, гражданский председатель,
Есть сущий истины Иуда и предатель.
Что и ошибкой он дел прямо не вершил;
Что с кривды пошлиной карманы начинил;
Что он законами лишь беззаконье удит

(показывая, будто считает деньги)

И без наличного довода дел не судит.
Однако хоть и сам всей пятерней берет,
Но вящую его супруга дань дерет:
Съестное, питейцо — пред нею нет чужого;
И только что твердит: даянье всяко благо.

П р я м и к о в

Вот на! Возможно ль быть! А члены?

Д о б р о в

Все одно;
У них все на один салтык заведено.
Один член вечно пьян, и протрезвенья нету;
Так тут какому быть уж путному совету?
Товарищ же его до травли русаков
Охотник страстный; с ним со сворой добрых псов
И сшедшую с небес доехать правду можно.

П р я м и к о в

А заседатели?

Д о б р о в

Когда, сказать не ложно,
В одном из них души хотя немножко знать;
Так что ж? лих та беда, что не горазд читать,
Писать и поготовь, а на словах заика;
Итак, хотя б и рад, помеха лих велика.
Другой себя к игре так страстно пристрастил,
Что душу бы свою на карту посадил...

П р я м и к о в

А прокурор? Ужли и он...

Добров

O! прокурор,
Чтоб в рифму мне сказать — существеннейший вор.
Вот прямо в точности всевидящее око:
Где плохо что лежит, там метит он далеко.
Не цапнет лишь того, чего не досягнет.
За праведный донос, за ложный он берет;
Шечит за пропуск дел, за голос, предложенья,
За нерешение решимого сомнения,
За поздний в суд приход, за пропущенный срок,
И даже он дерет с колодников оброк.

Прямиков

А о секретаре!..

Добров

Дурак, кто слово тратит.
Хоть гол будь как ладонь, он что-нибудь да схватит,
Указы знает все, как пальцев пять своих.
Экстрактец сочинить без точек, запятых,
Подчистить протокол, иль лист прибавить смело,
Иль стибрить документ — его все это дело...

В дальнейшем, в центральных сценах: пирушке чиновников, судебном заседании — эти статичные «портреты» были только подтверждены. Рождения художественных характеров в комедии не произошло.

Что касается словесно-образных средств, использованных для характеристики комических персонажей, то они были сатирическими: использовалась ирония, переходящая в сарказм. Однако тяготели они больше к публицистической и меньше к образной форме выражения критического пафоса. Поэтому, хотя комедия и включала несколько истинно комедийных сцен (сватовство Прямикова, судебное заседание за столом, из-под которого выкатываются бутылки, оставшиеся там от попойки), она не была смешной.

В ней было много сатирической злости, обличения, но художественного воплощения сатирические по замыслу и оценке характеры и ситуации у Капниста не получили. Как справедливо заметил в свое время Белинский, «Ябеда» Капниста замечательна больше по цели, нежели по выполнению.

«Слово» в комедии и его художественные функции

Особенностью языка комедии классицизма в сравнении с трагедией являлось то, что он был лишен внутреннего единства. Для трагедии был характерен «высокий» стиль. Он был обусловлен ее тематикой, выбором героев, харак-

тером их «речей». «Высоким слогом» говорили все персонажи трагедии: и положительные, и отрицательные, потому что они принадлежали к числу тех, кто занимал высокое общественное положение (цари, принцы, принцессы, князья, полководцы). Кроме того, раскрывались они исключительно в сфере высшей, духовной жизни. Поскольку персонажи говорили одинаково изящным, «благородным» языком, сообщить их речам индивидуальный отпечаток было очень трудно.

В комедии, напротив, язык был более разнообразен, поскольку ее героями были люди разного общественного положения и разного культурного уровня. Обычно невежественным дворянам противопоставлялись дворяне просвещенные, образованные. Это определило сочетание в ней элемента «высокого», «украшенного» стиля со стилем «низким», простым. Они существовали параллельно, не создавая единого стиля.

Признаю, что речь отрицательных персонажей в комедии отличалась во все времена большим правдоподобием и художественной выразительностью. Это было свойственно и комедии классицизма. Речь, как известно, связана с характером человека, обусловлена его индивидуальными особенностями. В силу того что персонажи комедии классицизма являлись носителями совершенно определенных свойств, речь их была подчинена в каждом конкретном случае раскрытию того свойства, к которому сводился характер.

На раннем этапе развития русской комедии индивидуализация языка персонажей имела упрощенный характер. Лексические и синтаксические особенности их речи прямо соотносились с их характерами. Так, речь галломанов в комедии Сумарокова «Пустая ссора» была перенасыщена французскими словами и оборотами, что само по себе должно было служить осмеянию их пристрастия ко всему французскому.

Этот принцип прямого соотнесения речи персонажа с его характером сохранится и в дальнейшем развитии комедии. Но с усложнением характеров героев усложняется и речь. Чужехват Сумарокова («Опекун»)—воплощение жадности. Но он еще и ханжа, лицемер. Сумароков делает попытку объяснить его страсть к накопительству. Обирает он, обманывает, мошенничает не во имя самих денег, а во имя того, что они дают власть над другими. Страсть породила в его характере вначале лицемерие, а потом ханжество, желание прикрыть плутовство «волей божьей», тем, что

без нее «ничего не делается». Речевая характеристика Чужехвата выдержана именно в этом направлении.

Образные средства (метафоры, сравнения) вводятся автором в речь героя в соответствии с особенностью его характера. Сумароков не отказывается даже от утрировки, преувеличения. Так строится любовное объяснение Чужехвата Нисе, отказывающейся выходить за него замуж: «А тебя, рублевичек мой, червончик мой, империальчик мой, возьму я за себя и силою». Речь героя афористична: «У своего украсти, так это из кармана в карман перекладывать, да шум делать»; «Честь да честь! Какая честь, коли нечего есть?» Она насыщена пословицами и поговорками. Отбор их также совершенно определенный — они раскрывают житейскую философию героя, его веру в силу денег и оправдание плутовства именем бога, к которому он, по его же собственным словам, «никакого усердия» не имеет. «Что взято, то свято», «Ежели бы не бог, так кто бы мне помог», «Един бог без греха, а мы все грешники», «Не красна изба углами, красна пирогами». Такая направленность речевой характеристики героя определялась на этом этапе развития комедии не только дидактическими установками классицизма, но и критическим отношением писателя к явлениям реальной действительности, сатирическим ее изображением.

Примерно такой характер индивидуализации речи по основному нравственному или психологическому свойству героя сохранится и в дальнейшем развитии комедии. У Фонвизина Советник и Бригадир разговаривают языком, насыщенным профессионализмами. Так, раскрывая свои чувства Советнице, Бригадир использует исключительно военную лексику, задолго предваряя грибоедовского Скалозуба: «О, ежели бы ты знала, какая теперь во мне тревога, когда смотрю я на твои бодрые очи... Тревога, которой я гораздо больше опасаюсь, нежели идучи против целой неприятельской армии. Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один перьвой их выстрел прострелил уже навылет мое сердце, и прежде нежели они меня ухлопают, сдаюся я твоим военнопленным... Постой, матушка. Я тебе вытолкую все гораздо яснее: представь себе фортецию, которую хочет взять храбрый генерал. Что он тогда в себе чувствует? Точно то теперь и я. Я как храбрый полководец, а ты моя фортеция, которая как ни крепка, однако все брешу в нее сделать можно»[1].

---

[1] Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т. М.—Л., 1959, т. I, с. 80.

То же самое наблюдается в языке персонажей «Ябеды» Капниста. В речах, например, Атуева, заядлого охотника, преобладает охотничья лексика. Этот принцип характеристики персонажей сохранится и у Гоголя.

Вместе с тем с развитием комедии речь героев, сохраняя односторонность, становится все более натуральною. Это происходит за счет упорядочения лексики и синтаксиса. Особенно значительных успехов комедия классицизма достигла в речевых характеристиках дворян, проживающих в удаленных от культурных центров дворянских усадьбах. В речи Хавроньи у Сумарокова («Рогоносец по воображению»), Бригадирши и Простаковой у Фонвизина, Простодума у Княжнина («Хвастун») авторы комедий добились жизненного правдоподобия и художественной выразительности. И это не было случайным для комедии классицизма.

Система персонажей строилась на противопоставлении просвещенных и непросвещенных дворян. Это обусловило особенности языка одной и другой группы. А так как дворянина от мужика отличала согласно художественной схеме классицизма его образованность, то невежественные дворяне по языку оказывались ближе к народу, чем те дворяне, которые являли собой образец «учености».

Поэтому Простакова говорит почти так же, как Еремеевна, но совсем не так, как Стародум или Правдин.

Особенностью комедии классицизма явилась как раз установка на разговорный язык. Немалую роль в этом сыграл уже Сумароков. Живость языка его комедий определялась близостью языка персонажей к стихии просторечия, что проявилось и в отборе слов, и в синтаксической организации фразы. Эта особенность комедии нашла признание и в советской науке.

«...В установлении принципа характерности и народности языка русской комедии роль Сумарокова бесспорна,— писал известный советский исследователь Н. Л. Бродский,— ему приходилось первому создавать комическую прозу, и он наметил ту дорогу, по которой шли русские комические персонажи от Фонвизина до Островского»[1].

Как живая, предстает Хавронья в комедии «Рогоносец по воображению», когда рассказывает о своем посещении московского спектакля. «А вот, сердечушко,— обращается она к своему мужу Викулу,— я тебе донесу: как я нынешнею зимою была без тебя в Москве, так расхвалили мне

[1] Бродский Н. Л. Избранные труды. М., 1964, с. 39.

какую-то интермецию и уговорили меня туда съездить. Бывает и на старуху проруха: поехала, вошла я в залу, заиграли и на скрипицах, и на габоях, и на клавикордах, вышли какие-то и почали всякую всячину говорить, и уж махали, махали руками, как самые куклы, потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какова письма, она отвечала, что она его изодрала, вышла, ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, етого я не знаю, этот кубок отослал он к ней, и все было хорошо, потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло: как он, батька, закричит, шапка с него слетела, он и почал метаться, как угорелая кошка, да выняв нож, как прыснул себя, так я и обмерла...»

Ее наивный рассказ о спектакле «Хорев» (по трагедии Сумарокова) в своем лексико-синтаксическом построении соотнесен с ее психологическим обликом, поэтому «вписывается» в характеристику простодушной, невежественной помещицы. Речь ее отличается народной интонацией, изобилует пословицами и поговорками.

С проникновением в комедию реалистических тенденций соотнесенность языка персонажей с языком определенной среды и эпохи усиливается. На первых порах она выражается по преимуществу в эмпирическом перенесении в язык персонажей тех или иных народных, просторечных слов и выражений. Натурализм в языке присущ и Сумарокову, и Фонвизину. У Сумарокова он в значительной степени еще искусствен, имеет нарочитый характер. У Фонвизина на сцену перенесена речь, подслушанная непосредственно в жизни: на улице, в дворянских домах. Именно поэтому в языке его персонажей звучали интонации живого разговорного языка. Связь с народным языком в его комедии в сравнении с комедией Сумарокова становится более органичной. И это выражается не только в большом числе использованных Фонвизиным устойчивых выражений разговорного языка, пословиц, поговорок, хотя и это важно. Главное в том, что у Сумарокова только в последних комедиях, в особенности «Рогоносце по воображению», словесный материал, насыщенный фольклорной интонацией, приобретает живое звучание, утрачивает искусственность. В «Недоросле» особенности живого разговорного языка органически входят в структуру речи героев, составляют нераздельное целое.

Речевая характеристика отрицательных персонажей «Недоросля» дана в социально-психологическом аспекте и

отражает в сравнении с первой комедией Фонвизина («Бригадир») стремление оттенить индивидуальные особенности характеров. В речи Простаковой отражаются все перепады в настроении и отношениях ее к людям. Властные, повелительные интонации, не допускающие возражения, и соответствующая лексика в разговоре со слугами. Мягкая, добрая интонация в обращении к Митрофану. Презрительная, пренебрежительная — в разговоре с мужем, достаточно ровная — с братцем, она становится заискивающей в обращении к Стародуму, а потом — к Правдину. Все это создает впечатление о достаточно сложном характере героини. Завоевания Фонвизина в области языка отрицательных персонажей определили жизненность его комедии, ее историческую судьбу. Дальнейшее развитие языка комедии пошло по пути, проложенному Сумароковым и Фонвизиным. Однако комедия конца XVIII века уступала в мастерстве речевой характеристики комедийных персонажей Фонвизину.

Что представляла собой речь положительных героев комедии? В своей основе она исходила из книжного литературного языка эпохи и в этом отношении соотносилась с живым языком наиболее образованной части русского дворянства. Это определило сходство языка благородных героев в комедиях разных авторов. Для него были характерны усложненные деепричастными оборотами и придаточными предложениями синтаксические конструкции, инверсированность стиля, «облагороженная» лексика и другие особенности. Они делали речь этой группы персонажей комедии близкой речи героев трагедии.

Однако поставить знак равенства между ними нельзя, потому что речь благородных героев комедии существенно отличалась от речи героев трагедии. Отличалась прежде всего тематикой, связанной по преимуществу с вопросами частной жизни. Необходимость речевой характеристики героев в бытовых ситуациях привела к смягчению «высокого» стиля, определила большую простоту в отборе лексики, в организации фразы. Так, речь Стародума в наиболее значительных репликах, подобно речи героев трагедии, строилась с использованием ораторских приемов. Словарный ее состав был очищен от грубых слов, она включала лексику, связанную с обозначением общих, отвлеченных понятий: «слава», «отечество», «благосостояние государства», «сограждане» и др. Однако удельный вес элементов «высокого» стиля был сравнительно невелик. Речь тяготе-

ла к так называемому «среднему» стилю, на базе которого шло формирование национального литературного языка. Интонация ее отличалась разнообразием оттенков. Задушевно, мягко, деликатно говорит Стародум с Софьей. В разговоре его с членами семейства Простаковых слышится досада, насмешливость, негодование. В беседах с Правдиным речи Стародума присуща философская раздумчивость.

Однако интонация и в этом случае не однообразна. В спокойное повествование врываются осудительные, гневные тона, временами слышится сожаление, горечь, но и одобрение. Все это находилось в соответствии с разнообразием тематики их разговора, с выражением отношения к прошлому и настоящему.

Конечно, эта индивидуализация носит, как и индивидуализация речевых особенностей отрицательных персонажей, упрощенный характер. Но иной она и не могла быть, так как исходила из раскрытия характера как основной нравственной направленности человека. Поэтому хотя положительные герои говорят языком образованных людей, однако применительно к каждому из них он приобретает свои словарно-интонационные особенности. Каждому из них свойственна своя «биография», а следовательно, жизненный опыт, род занятий, общественное положение. Это делает речь Стародума непохожей на речь Милона, а речь Милона — на речь Правдина, хотя Милон и Правдин по возрасту близки друг другу. Правдин, хотя и сравнительно молод, но уже с общественным положением, облечен властью. Поэтому его речь отличается большей независимостью суждений, сухостью. В ней преобладают не эмоциональные, а деловые интонации. Это определило характер построения фразы, по преимуществу короткой, немногословной. В Милоне, напротив, в силу главного его состояния — влюбленности — на первый план выступили возрастные особенности.

Таким образом, если язык отрицательных, комических персонажей развивался в направлении преодоления натурализма живого разговорного языка, то язык положительных героев — по пути преодоления книжности литературного языка.

Но и то, и другое находилось в связи с общим процессом становления русского национального литературного языка, способствовало формированию языка драмы на новой основе.

С классицизмом связано становление в России комедийной формы. Своими лучшими образцами комедия XVIII века подготовила развитие реалистического театра. Традиции Фонвизина, Княжнина, Капниста наследованы и получили развитие в новую эпоху в комедиях Грибоедова, Гоголя, Островского.

Жанр комедии становится одним из ведущих жанров реалистической литературы, поскольку главным для нее был критический, обличительный пафос. В литературе социалистического реализма традиции общественной комедии XVIII века прослеживаются в первую очередь в комедиях Маяковского («Клоп», «Баня»).

А. Д. КАНТЕМИР, В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ, М. В. ЛОМОНОСОВ, А. П. СУМАРОКОВ, В. И. МАЙКОВ, И. И. ХЕМНИЦЕР

Из истории и теории жанра

Становление русской басни, как и других литературных жанров в России, связано с классицизмом. Предметом изображения в ней были недостатки людей. Подобно высоким жанрам — трагедии, оде, поэме,— басня служила утверждению общественного и этического идеала эпохи. Но отличалась от них формой художественного выражения идеала. Она утверждала отрицая. Отрицание осуществлялось с помощью смеха. Использование смешного как формы эмоциональной оценки сближало басню с комедией. Но смешное прикрывалось аллегорией. Это делало жанр басни непохожим на другие, в том числе и на комедию. Иносказание смягчало критику. Однако нравоучительный вывод, которым сопровождался всякий басенный рассказ, обнажал главную мысль произведения, сообщал жанру в целом характер острой насмешки над изображаемым.

Эти особенности басни, определившиеся уже в эпоху античности,— аллегория, нравоучение и «смех» как средство эмоциональной оценки — оказались наиболее устойчивыми и определяли неизменно силу ее нравственного и художественного воздействия на всех этапах ее развития.

Возникновение басни относится к V веку до нашей эры и связывается с именем Эзопа. Однако басенные сюжеты, во всяком случае некоторые из них, как известно сейчас, имели еще более раннее происхождение. Басни, которые мы знаем как эзоповы, представляли собой по преимуществу рассказы о животных, включающие нравоучение, где рассказанный случай соотносился с человеческой жизнью.

Басня возникла не как литературный жанр: она стала им значительно позднее. Рассказ из жизни животных имел наставительный характер. Поэтому он стал использоваться в ораторской речи как «способ убеждения», способ выражения нравственной истины. Такими были басни не только Эзопа, но и Федра, хотя Федр в отличие от Эзопа облекал их в стихи. В новейшую эпоху такой характер имели басни немецкого поэта и драматурга Лессинга.

Но уже в античную эпоху начинается становление самостоятельной басенной формы. Оно связано с именем римского поэта Горация (I век до н. э.). Басня как поэтический жанр разрабатывается французским баснописцем эпохи классицизма Лафонтеном (XVII век). В русской литературе основы национальной басенной традиции заложил Сумароков. Поэтическим образцом для него послужили басни Лафонтена. Вершиной в развитии жанра явились басни Крылова, вобравшие в себя опыт двух с половиной тысячелетий.

Попытки теоретического осмысления жанра относятся к сравнительно позднему времени. О басне не говорил Аристотель. О ней не упоминал Буало. Первые определения жанра мы находим в европейских поэтиках XVIII века. Весьма обстоятельно теория басни изложена в «Лекциях по эстетике» Гегеля (XIX век).

В русской поэтике определение басни принадлежит Ломоносову. Опираясь на опыт Эзопа, Лафонтена и других баснописцев, Ломоносов в своих суждениях отмечает основные особенности данного жанра. По своему характеру притчи-басни —«вымышленные повествования, имеющие в себе нравоучение, кратко и ясно изображенное». В соответствии с этим «главные части, которые притчу составляют, суть две: повествование само и приложение». Они не имеют строгой закономерности в своем расположении. По изображению жизни и характеру персонажей он делит басни на три вида: «натуральные», «смешанные», «ненатуральные»[1]. Определение Ломоносова осталось в силе в последующие десятилетия, поскольку он выделил в басне ее самые устойчивые признаки. В дальнейшем теоретическая мысль лишь уточняла характер «повествования» и «приложения», а также интонационно-стилевых особенностей.

В определении басни Тредиаковским выделяются ее основные признаки: краткость, присутствие аллегории, нравоучительность, «простота речей». По мнению Тредиаковского, писалась басня во все времена «ради исправления человеческих нравов, искоренения и обличения злонравных».

Сумароков подошел к жанру басни с иной стороны. Новым в сравнении с Ломоносовым и Тредиаковским явилось то, что жанр басни был поставлен в определенную

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. VII, с. 361—365.

систему поэтических жанров. Ломоносов смотрит на жанр басни как на одно из возможных, хотя и очень важных средств красноречия (наряду с метафорой, сравнением и т. д.). Поэтому он и рассматривает ее не в «Поэтике», а в «Риторике» («Краткое руководство к красноречию»). Сумароков литературный жанр басни относит к группе так называемых низких жанров, таких, как комедия, сатира, эпиграмма. Осмеяние недостатков в басне должно носить, по его мнению, шутливый характер, не содержать грубых нападок: «Склад басен должен быть шутлив, но благороден». Искусство басни он видит в «простоте речей».

Характеристика жанра Сумароковым была дана в «Эпистоле II» (1747) и предваряла его собственное басенное творчество.

Позднее теоретическая мысль, по-прежнему связанная с классицизмом, уточнит предмет басни. Им почитались уже не безобидные личные недостатки частного человека. Подобно сатире, она осмеивала «пороки, заразившие целое общество, по крайней мере большее число членов оного»,— замечал один из теоретиков начала XIX века. Об этом говорил художественный опыт Сумарокова, Хемницера, Крылова. К этой мысли подводила и античная басня, обнаружившая тяготение к социальной сатире. Именно древними греками был выработан иносказательный язык, получивший в более позднее время название «эзопова языка». Выработан он был не случайно: он помогал баснописцу избежать мести сильных за критику.

Известно, что предмет изображения сам по себе, как бы важен он ни был, не составляет еще содержания художественного произведения. Помимо предмета, оно включает отношение автора к изображаемому, его оценку воплощенной в художественные картины и образы действительности.

Русская басня классицизма в своем развитии прошла сложный путь. Однако на всех этапах она содержала критику явлений общественно опасных. Ее предметом стали хищники всех рангов, взяточники, невежды, люди, забывшие о своем гражданском долге, поправшие права слабого. Демократизму басни способствовала связь жанра с фольклором. Так, Сумароков, за ним Майков и другие баснописцы XVIII века берут сюжеты своих басен из устного народного творчества, используют пословицы и поговорки. Близость басни классицизма к фольклору в значительной степени обусловила печать демократического

восприятия и оценки изображаемых явлений, способствовала зарождению народности и реализма. Развитие басенного жанра шло по пути все большего сближения с национальной жизнью, все большей демократизации утверждаемого идеала.

Совершенствовалась в процессе развития басни ее поэтическая форма. Это проявлялось в изменении соотношения в структуре басни повествования и нравоучения. Если в басне античной эпохи главной была мораль, а рассказ выполнял лишь служебное назначение, иллюстрировал нравственную истину, то в басне эпохи классицизма поучение и повествование уравновесились, стали равнозначны.

Традиции Сумарокова получили дальнейшее развитие у Майкова, Хемницера и отчасти у Дмитриева (он тяготел к поэтике сентиментализма). Благодаря усилиям ряда поэтов басня начала приобретать характер живой сцены, основанной на комедийном диалоге. Сложилась форма басенного «сказа», определилась роль фигуры повествователя, был создан русский басенный стих (разностопный ямб), обозначился переход от «низкого» к «среднему» стилю в языке.

Басня И. А. Крылова явилась следующим этапом в развитии жанра. Она синтезировала завоевания как античной, так и новой басни. «Поэт и мудрец слились в нем воедино»,— скажет о Крылове Гоголь. Сами по себе приемы, использованные великим баснописцем, были известны и до него. Но только у него они перестали быть приемами. «Все так сказано метко,— писал Гоголь в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»,— так найдено верно и так усвоены крепко вещи, что даже и определить нельзя, в чем характер пера Крылова. У него не поймаешь его слога. Предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает сам собою, натурою перед глаза»[1].

Таким образом, основная тенденция в развитии жанра басни в новой литературе выразилась не только в стремлении ее к отражению реальных, действительных противоречий, но и в их поэтической передаче. Идеальное выражение она получила в творчестве Крылова, басни которого отличались широтой жизненных обобщений и предельной конкретностью в изображении персонажей. «Рассказ и цель — вот в чем сущность басни,— писал Белинский в статье «Иван Андреевич Крылов»,— сатира и юмор —вот

---

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1967, т. VI, с. 396.

ее главные качества». И добавлял: «Крылов как гениальный человек инстинктивно угадал эстетические законы басни. Можно сказать, что он создал русскую басню»[1].

Идейно-художественный смысл русской басни классицизма

Басня в России появилась в XVII веке, когда были осуществлены первые переводы басен, известных как «эзоповы». Переводы были осуществлены разными переводчиками и на разном уровне. Наибольшее признание получил перевод, сделанный в XVIII веке С. Волчковым (1747 год).

Первые русские басни вышли из-под пера Кантемира. С этого времени басня начинает завоевывать прочные позиции в русской литературе классицизма. Обрабатываются, как правило, уже известные басенные сюжеты. Предпочтение отдается Эзопу и Лафонтену. Басни Кантемира были первыми опытами русской литературы в этом жанре, и они определили его последующее развитие. Их было немного, но все они были написаны стихами. В них можно выделить басни, имеющие чисто нравоучительные цели и написанные на традиционные сюжеты, как, например, «Огонь и восковой болван», и басни, связанные с русской жизнью.

Главным предметом осмеяния в них были не пороки вообще, а те из них, которые в наибольшей степени оказались характерными для послепетровской эпохи, определяли ее отрицательные стороны. Они осмеивали невежество, забвение дворянами своего долга и т. д., т. е. разрабатывали те же темы, которые определяли характер стихотворной сатиры Кантемира. Со стихотворной сатирой их сближала и форма выражения эмоциональной оценки осмеиваемых явлений: явление бралось в его сути, оценка имела характер отрицания. Характерна для Кантемира басня «Ястреб, Павлин и Сова».

Царь птиц — Орел должен поставить над птичьим родом воеводу, выбрав его из трех претендентов — Ястреба, Павлина, Совы. Он отказывает Ястребу. В нем отсутствует рвение к службе и особые заслуги перед птичьим народом. Павлину тоже отказывает. За спесь и гордость. Выбирает Сову: она «нравом тиха», ссор напрасно не ищет, ей свойственно чувство ответственности. «Недремно та бодрствует, как унывает прочее племя во сне». Выбор

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VIII, с. 576.

Орла одобряет автор-повествователь: «Таков воевода годен к безопасности целого народа»[1].

В басне нет противопоставления сильных и слабых, нет в ней изображения хищников, как таковых. Речь идет о другом. Кантемир берет внутрисословный аспект и делает выбор между дворянами, по-разному проявляющими себя в отношении к долгу, к делу. Предпочтение автор отдает тому из них, кто скромен, кто не кичится своей знатностью, в ком развито чувство долга и ответственности перед обществом. Басня перекликается с «Сатирой II. На зависть и гордость дворян злонравных».

Разрабатывая учение о красноречии, Ломоносов вводил басню как одно из выразительных средств риторики. Что касается предмета его басни, то им были, как и у Тредиаковского, недостатки в их общем выражении: тщеславие («Лишь только дневный шум замолк»), переменчивость и непостоянство человеческой молвы («Послушайте, прошу, что старому случилось»), упрямство злой жены («Жениться хорошо, да много и досады»).

В творчестве Сумарокова басня заняла самостоятельное и заметное место. Традиционные басенные сюжеты приобрели у него русский национальный колорит, поэтому его басни утратили характер простого перевода. Об этом скажет и сам Сумароков в басне «Вор»:

> На русску стать я Федра превращу
> И русским образцом я басню сплесть хочу.

Новиков, говоря, что Сумароков «превосходит... Федра и де Лафонтена», справедливо называет его басни «сокровищем Российского Парнасса»[2].

У Сумарокова есть басни, предметом которых были личные недостатки человека: тщеславие («Ворона и Лиса»), хвастовство («Хвастун»), скупость («Два скупые»), пьянство («Муж — пьяница», «Пьяница — трус», «Новое лекарство»). Главное внимание было сосредоточено в баснях Сумарокова на тех недостатках людей, которые были порождением его эпохи и заключали в себе общественную опасность.

По своей тематике басня Сумарокова имеет много общего с его комедией и сатирой, а также с тематикой трагедии, оды, его прозаических статей. Во всех своих произведениях Сумароков выступил как лучший представи-

---

[1] Кантемир А. Собр. стихотворений. Л., 1956, с. 225.
[2] Новиков Н. И. Избр. соч. М.—Л., 1951, с. 351.

тель наиболее просвещенной части русского дворянства, оставаясь при этом сыном своего времени. Это определило его позицию в вопросе о том, какая власть предпочтительнее — «единовластие» или «многовластие». Он не сомневается в преимуществах монархического правления («Единовластие»), как не сомневается и в целесообразности существующей структуры общества, в котором каждому члену отведено свое место:

Член члену в обществе помога,
А общий труд ко счастию дорога.
(«Голова и Члены».)

Эти мысли он развивает и в статьях, опубликованных в журнале 1759 года «Трудолюбивая пчела» («Сон, щастливое общество», «О домостроительстве» и др.).

Он говорит о силе человеческого разума, о необходимости его просвещения («Лисица и статуя»). Главное место в государстве он отводит дворянству. Поэтому одной из тем его басен становится тема дворянина и его назначения («Недостаток времени»). Постановка этих общих тем, характерных для творчества Сумарокова в целом, сопровождается критикой, осмеянием конкретных недостатков того сословия, которое составляет, по его мнению, основу общества. Он критикует тех дворян, у которых нет высоких идеалов, разумных целей, которые подходят к обществу с потребительским отношением, стремятся взять, ничего не давая взамен («Блоха», «Осел во львовой шкуре», «Филин», «Просьба Мухи», «Мид»). Осуждает безразличие тех, кто ответствен за судьбу государства, народа («Совет боярский»), говорит о недостойной вражде и войне между собой тех, кто поставлен «наверху» («Война Орлов»), о пагубном бездействии верховной власти, о безразличии ее к нуждам подданных («Болван»).

Причину этого Сумароков видит в непросвещенности или ложном понимании просвещения первым сословием в государстве. Это определило, как и в комедиях, резкую критику им «недостойных» дворян. Среди них те, кто неуважительно относится к национальной культуре, обычаям, языку («Шалунья», «Порча языка», «Уборка головы», «Французский язык»), кто ведет праздный образ жизни, предается мотовству и расточительности («Ось и Бык», «Подушка и Кафтан»), кто остается глух к чужим страданиям, жесток и бессердечен («Безногий солдат»).

Преувеличивая роль просвещения, Сумароков, однако, не всегда склонен объяснять зло невежеством. Люди по

природе своей могут быть злыми и добрыми. Когда «сердце злобно», его ничем исправить нельзя, как нельзя отмыть арапа («Арап»). На эту тему написан ряд басен («Сатир и гусные люди», «Истина», «Красильщик и угольщик»).

Острой критике подвергнуто в баснях Сумарокова «племя подьячих», судейское чиновничество. Осмеянию его посвящено самое значительное число басен: «Коршун в павлиньих перьях», «Протокол», «Стряпчий», «Притча на несмысленных писцов» и др. Он нападает на взяточничество, казнокрадство, неправосудие, продажность представителей власти. Эти басни, как и комедии, перекликаются с рядом журнальных статей Сумарокова, помещенных им в «Трудолюбивой пчеле»: «Жалоба утесненной Истины Юпитеру», «О некоторой заразительной болезни», «О копиистах», «О почитании автора приказному роду». Журнальные материалы, углубляя представление о связи басенных сюжетов Сумарокова с современной эпохой, были первыми в русской литературе образцами сатирической публицистики.

Критика Сумароковым хищничества в его различных проявлениях отвечала интересам широких демократических слоев, заключала в себе общегуманистическое содержание. Это определило высокую оценку басенного творчества Сумарокова Белинским, который особо отмечал его заслуги в области нападок на «ябеду», на «крапивное племя».

Басни Сумарокова составили 6 книг (384 басни). В каждой из них есть басни, тяготевшие к сатире («Феб и Борей», «Волк и Ягненок», «Пир у Льва», «Мыши и Кот», «Муха и Карета», «Соболья шуба»), но есть басни, в которых Сумароков выступал больше моралистом («Дуб и Трость», «Лисица и Журавль», «Пастух-обманщик», «Скупой», «Собака с куском мяса»), говорил о качествах, свойственных людям вообще. Были у Сумарокова и басни, сочетавшие начало моралистическое с сатирическим, такие, как «Боярин и Боярыня», «Львица в горести», «Пряхи» и др.

После Сумарокова жанр басни становится одним из самых популярных и вскоре занимает ведущее положение в ряду других жанров классицизма. В этом жанре выступили М. Херасков, А. Карин, В. Золотницкий, В. Майков. В идейном отношении наиболее близок Сумарокову

В. Майков. Как и другие представители классицизма, он стоит на позициях признания целесообразности существующей структуры общества и в ряде своих басен развивает мысли Сумарокова.

Спорят в кабаке персонажи басни «Общество»— портной, кузнец, сапожник, хлебопашец — о своем ремесле. Хвалит «всяк свое». Спор разрешает Виночерпий, выражающий точку зрения автора:

> На свете положен порядок таковой:
> Крестьянин, князь, солдат, купец, мастеровой
> Во звании своем для общества полезны,
> А для монарха их, как дети, все любезны[1].

Эта мысль выражена и в басне «Голова и Ноги». Спорят Ноги о первенстве и обращаются за разрешением спора к Главе-царю. «Сей умный царь» говорит им, что они «сотворены» «жить в согласии», «если кончится согласие меж вас, мне будет вред и вам». Басня утверждает идею незыблемости социального устройства общества и «покорности» его членов судьбе. Попытка изменить свое положение тщетна («Конь знатной породы»). Этому посвящена и басня «Лягушки, просящие о царе», имеющая источником басню Эзопа. Попытка Лягушек изменить свое положение не привела к лучшему.

Принимая существующий общественный порядок, Майков вслед за Сумароковым стремится воздействовать «словом» на «недостойных», чтобы очистить общество от недостатков. Он верит в силу человеческого разума. «...Качество души телесных сил дороже»,— утверждает он в басне «Лисица и Бобр».

> Когда ж краса минется,
> Тогда единый ум при нас лишь остается,—

заключает автор басню «Роза и Ананас». Та же мысль выражена в басне «Заяц и Облако».

Главным предметом нападок автора являются «неразумные» дворяне, подьячие, откупщики. Следуя сложившейся в литературе классицизма традиции, Майков утверждает мысль о преимуществах личных заслуг перед знатностью рода. В басне «Лев, званный к Мартышке на обед» высмеян спесивый Бык, гордящийся своей знатностью и заявляющий, что он «Льву едва ли что не равен». Гордится славными предками «Конь славной породы». Спорит Лодка с Кораблем, между тем ей «сил равных

---

[1] Майков В. И. Избр. произведения. М.—Л., 1966, с. 168.

не дано». Потомки знатных предков лишены собственных заслуг, ведут праздный образ жизни, предаются недостойным порокам («Детина и Конь», «Медведь и Волк»). Зависть к успехам ближнего («Повар и Портной»), тщеславие («Кошка и Соловей»), невежество («Суеверие») — все это недостойно дворянина. Как ни велики притязания «неразумных» дворян, «великая душа в напастях познается» («Корабль и Лодка»).

Обширную группу басен Майкова составляют басни, высмеивающие «племя подьячих». Осмеяние дается с тех же просветительских позиций. Искоренить зло можно лишь строгим, неукоснительным исполнением законов:

Когда по истине дела вершиться станут,
Так воровать навек злодеи перестанут.

В разговоре о подьячих Майков поднимается до сатирического обличения. И для него хищничество судейских чиновников является одним из страшных «зол». «Когда родитель твой жил небогато,//Откуда ж у тебя сие взялося злато?» — спрашивает вор подьячего и сам отвечает: «Разбойник я ночной, а ты дневной». Резкому обличению «крапивное семя» подвергнуто в баснях «Рыбак и Щука», «Медведь, Волк и Лисица». Как и Сумароков, Майков не противопоставляет низших и высших чиновников как добродетельных и порочных. В его понимании все чиновники — хищники. И чем выше положение, тем больше взимается мзда.

Басня Хемницера наследовала идейные традиции Кантемира и Сумарокова. Однако сама постановка тех же вопросов у него была более резкой. Он подвергает резкой критике монарха-тирана, забывшего о своем долге, преследующего правду, насаждающего вокруг себя лесть и подобострастие («Дионисий и министр», «Привилегия»). В многочисленных своих баснях о львах Хемницер дает сатирическое изображение монарха, находящегося во власти своих «неразумных» страстей, неизменно пользующегося правом сильного в ущерб интересам подданных («Дележ львиный», «Побор львиный» и др.).

Дворянство далеко от совершенства: оно невежественно, враждебно относится к просвещению, завистливо к успехам ближнего («Медведь-плясун», «Осел-невежа», «Попугай»), оно измельчало в своих идеалах, ему чужды духовные интересы («Два соседа»). Но оно претендует на чины и звания, на высокое общественное положение без заслуг («Совет стариков», «Боярин Афинский», «Осел в

уборе», «Барон»), рассчитывая попасть в «случай» («Осел, приглашенный на охоту»). Оно кичится своим происхождением, спесью прикрывает пустоту и никчемность своей души («Обоз»). Пороки высшего сословия представлены в баснях Хемницера очень широко и осмеяны с использованием сатирических средств.

Другим объектом критики в баснях Хемницера было чиновничество. Как и Сумароков, он не противопоставляет высшее, титулованное чиновничество низшему — подьячим. Он изображает хищничество повсеместно, независимо от чинов и званий. Но чем выше стоял хищник, тем изощреннее были его «поборы» («Побор львиный»). Зло в его разных видах, по мнению Хемницера, идет сверху, от сильных («Дележ львиный»). Хищничество сильных не остается тайной, его нельзя прикрыть даже благотворительностью: «услуга» бедным не покрывает причиненного им зла («Кащей»). И хотя хищничество в виде взяток, поборов, прямых хищений стало заразительной болезнью общества, наказаны бывают лишь мелкие плуты («Паук и Муха»). В этом Хемницер согласен с наблюдениями Сумарокова и Майкова. Сильные всегда выходят из-под суда правыми. И это потому, что продажен весь бюрократический аппарат («Стряпчий и воры»).

Сохраняя веру в доброго царя, Хемницер понимает, что искоренить царящее зло «тотчас» невозможно. Некий царь, «приняв правленье», вознамерился «счастливым сделать свой народ». Для этого он издал «законы новые» и судей старых «новыми сменил». Однако эти меры не дали желанного результата, потому что «старая в судьях иных душа» осталась. Хемницер и сам не видит иного способа «зло поправить», как оставить это «воспитанию» и «времени» («Добрый царь»).

Критика общественных недостатков русской действительности велась баснописцем с общепросветительских позиций. Он не посягал на систему дворянской государственности, но считал, что борьбу с царящим злом нужно начинать не «с нижних», а «с высших степеней», подобно тому как нужно лестницу мести не «снизу», а «сверху» («Лестница»). Даже в высшем государственном совете «большую часть» составляют «ослы» («Лев, учредивший совет»). Но установленный в обществе «порядок» в представлении Хемницера неприкосновенен. Он не одобряет тех, кто стремится его изменить, претендуя на иное место в общей системе отношений, призывает довольствоваться уготованной каждому судьбой. И все это по принципу:

«Не было бы хуже» («Дерево», «Хозяин и мыши», «Привязанная собака», «Дворная собака»).

Хемницер замечает, что дворянское сословие «разбавляется» людьми не всегда достойными, что в «общество Орлов уж стали принимать и Филинов и Сов» («Орлы»)[1]. Причину этого он видит в предпочтении, какое отдают богатству перед истинными заслугами и достоинствами человека. Происходящие в обществе перемены объективно отражали процесс формирования буржуазных отношений в России конца века. Хемницер не понимал их социального, исторического смысла, но и не принимал их. Для него поклонение богатству было одним из современных общественных зол («Богач и Бедняк»).

Басни Хемницера, продолжая идейные традиции предшественников, являли собой новый этап в идейно-художественном осмыслении русской действительности, подготавливали рождение народной басни Крылова. Утверждаемый Хемницером положительный идеал был более демократичен. Там, где Сумароков и Майков оставались на позициях дворянства, Хемницер обращался к иной социальной среде. В его баснях становится постоянным противопоставление — праздные дворяне и трудовое крестьянство. В этом отношении представляет интерес сопоставление басни Майкова «Конь знатной породы» и басни Хемницера «Конь верховый».

В басне Майкова сопоставлением «хорошего коня» и коня «похуже», но «знатной породы» утверждается мысль о предпочтительности личных достоинств дворянина перед его знатным происхождением, мысль не новая, известная в литературе со времен Кантемира. Хемницер, обрабатывая тот же сюжет, выходит за пределы внутрисословного сопоставления. Он противопоставляет «коня верхового» «крестьянской кляче». Симпатии Хемницера на стороне крестьянской клячи.

Тебе ль со мной считаться
И мною насмехаться?
Не так бы хвастать ты умел,
Когда бы ты овса моих трудов не ел,—

говорит «кляча» «спесивому» коню.

Хемницер ставит в баснях вопрос о неразумности того положения, при котором те, чьим трудом живет и держится государство, находятся в униженном состоянии. Од-

---

[1] Хемницер И. И. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1963, с. 77.

нако он нигде не выступал против самого права дворян на крепостной труд.

Поставив важнейшие проблемы эпохи, связанные с взаимоотношениями народа и власти, народа и дворянства, баснописец не отличался последовательностью в их художественном осмыслении. Так, с одной стороны, он не посягает на структуру современного общественного устройства, а с другой, когда обращается к судьбе народа, он готов подивиться его долготерпению. Одной из самых значительных в этом смысле его басен является басня «Народ и идолы». Жрецы, всегда находившие способ обманывать народ, дали ему идола и повелели давать и приносить ему на жертвоприношение «все то, что, например, и сам бы жрец желал». Со временем идолов прибывало и они расплодились так, что «наконец числа не стало».

Чем более семья, тем более расход;
Тащит со всех сторон для идолов народ
И есть, и пить, и одеваться.

В результате с «часу на час народ становится беднее». И наконец, «с голоду почти что помирая», обращается он к соседям. Те, соглашаясь помочь, однако, посоветовали:

Если впредь опять того же не хотите,
Так от себя жрецов сгоните
И идолов своих разбейте и сожгите.

Автор заключает басню многозначительными словами:

Решился ли народ отстать
От закоснелого годами заблужденья,
От идолов своих и жертвоприношения,—
Еще об этом не слыхать.

В этих словах нет прямого вывода, однако отношение Хемницера к поведению народа, доведенного до крайности, но терпеливо выносящего все, определенно. Он сознает, что «должно сожалеть, а более смеяться» над его «закоснелым заблуждением».

Басня Крылова отличалась еще более широкой постановкой современной проблематики. Пожалуй, не было такой стороны русской действительности, которая не нашла бы отражения в его басне. Он критикует всякого рода хищников, произвол властей — больших и малых, спесивое богатство, знатность и т. д. Обращаясь к старым темам и ставя новые проблемы, продиктованные современной ему жизнью, Крылов отличался от своих предшественников тем, что взглянул на русскую действитель-

ность и дал ей оценку не глазами «просвещенного» дворянства, как это было до него, а с точки зрения «мудрости самого народа»[1]. Продолжая традиции классицизма XVIII века, Крылов создал реалистическую басню и сообщил ей характер сатиры. В этом заключается его главная заслуга перед русской литературой и главное отличие от предшественников.

Однако развитие басни в XVIII веке не представляло собой единого потока. Наряду с басней, ставившей главные проблемы века и тяготевшей в их художественном решении к сатире, получила развитие басня на морально-этическую и морально-психологическую проблематику. Басни Хераскова, Нарышкина, Ржевского, выступивших в этом жанре в конце 60-х и в 70-х годах, имели по преимуществу нравоучительную, но не сатирическую направленность. Изображение нравственных недостатков дворянского сословия принимало у них характер легкого и безобидного осмеяния и не претендовало на социальные обобщения.

В этом смысле история басни XVIII века отражала общие процессы, происходящие в литературе той поры. Поэтому спор о предмете и границах сатиры, возникший на страницах журналов начала 60-х годов и достигший кульминационной точки в журнальной полемике 1769 года, не был случайным, как не была неожиданной и противоположность теоретических позиций по данному вопросу «Трутня» и «Всякой всячины».

Становление басенной формы. Композиция. Образность. Басенный стиль

В основе басни лежит обычная аллегория. Она основывается на соотнесении нравственной стороны человеческих взаимоотношений с отношениями в мире животных. Нередко привлекаются для сравнения явления и предметы неодушевленной природы. Иносказание в этом случае дополняется приемом олицетворения. Разговаривают горшки, бочки и т. д. Образ-сравнение целиком замещает основной образ.

Аллегория определила двухчастность построения басни. «Главные части, которые притчу составляют, суть две: повествование само и приложение; в повествовании вымысел, а в приложении краткое нравоучение содержит-

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. VI.

ся»,— писал Ломоносов[1]. Определенной, строгой последовательности в их расположении не было. Басня могла начинаться с рассказа, как у Эзопа, но она могла им завершаться, как у Федра. У Лафонтена и Крылова было еще более свободное отношение к композиции: мораль стояла и перед рассказом и после рассказа, иногда вовсе отсутствовала.

Поэтическую часть басни составляет рассказ, т. е. образное воплощение нравственной истины. «Всякая басня должна иметь действие, как и все прочие поэмы; следственно, вступление, узел и развязку; должна иметь определенное место и потребное число действующих лиц с собственными их характерами»,— читаем в теоретическом труде начала XIX века. Это определение явилось обобщением длительного пути развития русской басни. У истоков его стоял Сумароков. Поэтому его басня представляет особый интерес для осмысления художественных путей становления национальной формы этого жанра.

В основе композиции басни лежит противопоставление, что сближает басню с комедией. Однако в комедии контрасты получают прямое воплощение в образах персонажей — отрицательных и положительных. В басне художественно воспроизводится лишь одна действительность. Предстает она в изображении различных форм зла.

В басне Сумарокова действие лишь намечено; зло, пороки, язвы современной жизни обрисовывались через эмоциональное отношение к ним автора. Главная мысль обычно раскрывалась достаточно полно, но достигалось это преимущественно перенесением в поэзию приемов ораторской речи. Выдвинутый тезис, положение доказывались системой примеров, аналогий, сравнений. Тематический параллелизм и явился на первых порах становления поэтической басенной формы тем приемом, который не только определял полноту раскрытия нравственного понятия, но и создавал необходимую для басни эмоциональную атмосферу.

Басня «Недостаток времени» раскрывает тему должности дворянина. Не прибегая к иносказанию, автор создает образ «молодого и глупого господина», который «и в день ни во един не упражнялся в деле», не оказал «отечеству ни малыя услуги». Отношение повествователя к нему выражено в гневном вопрошении:

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., 1952, с. 363.

На что родится человек,
Когда проводит он во тунеядстве век?
Он член ли общества?

Раскрывая мысль, что такой человек не может быть истинным сыном отечества, Сумароков вводит группу сравнений, взятых из области практической, повседневной, «сниженной» жизни человека:

Не член он тела — бородавка;
Не древо в роще он, но иссушенный кол;
Не человек, но вол...

Такие басни по характеру построения близки к стихотворной сатире. В них очень сильно субъективное, эмоциональное начало, преобладающее над началом образным.

Со временем внимание баснописца начинает концентрироваться на основной параллели, на основном тематическом контрасте. «Испуган Заяц и дрожит», направляясь к болоту. От страха при виде его тревожатся лягушки. Заяц, сознавая, что он трус и никого не побеждает, видит, однако, что и он кому-то досаждает. Сосредоточенность на одном, главном контрасте проявилась и в других баснях Сумарокова: «Заяц и Пила», «Филин», «Блоха», «Война Орлов». Намечается поворот от описательности к разработке басенного сюжета, к зарисовке картин быта, нравов, взаимоотношений басенных персонажей («Безногий солдат»).

Уже у Сумарокова определяются два типа басен. Они получат дальнейшее развитие в басенном творчестве В. Майкова, И. Хемницера, И. Крылова. В одной басне сюжет рассказывается, передается в обобщенной форме. Образцом ее может служить басня «Болван». Народом в боги был выбран идол, а «попросту Болван». Он был, как все: «имел он голову, имел он руки, ноги и стан». Все начали «слезами пред Болваном литься», «всяк помощи великой чает». Меж тем «жрецы мошны искусно слабят... и деньги грабят».

Потратя множество и злата и сребра
И не видав себе Молебщики добра,
Престали кланяться уроду
И бросили Болвана в воду.

Авторское обобщенное слово положено в основу композиции и таких басен, как «Ось и Бык», «Арап», «Горшки», «Шалунья».

В основу сюжета других басен кладется один эпизод или случай, и он не просто рассказывается, а изображается в действии, дается в виде сценки, с диалогом басенных персонажей («Волк и Ягненок», «Пир у Льва», «Хвастун», «Пучок лучины»).

Басня «Волк и Ягненок» написана Сумароковым на известный в мировой традиции сюжет. Он идет от Эзопа, был включен в сборник басен Федра. Во французской литературе был обработан Лафонтеном, в русской — Тредиаковским, Сумароковым, Крыловым. Уже у Тредиаковского сделана попытка изобразить действие в лицах, поэтому в основу композиции басни положен диалог, сопровождаемый авторским комментарием. У Сумарокова исходная сюжетная ситуация дана более четко; уточнено место действия:

В реке пил Волк, Ягненок пил,
Однако вниз реки гораздо отступил...

Охарактеризовано состояние персонажей в момент их встречи:

Голодный Волк Ягненка озирает,
От ужаса Ягненок обмирает...

В диалоге дано непосредственное их столкновение: Волк оправдывает свое право поступить с Ягненком «поволчьи», Ягненок пытается добиться справедливости от Волка. Некоторые реплики предваряют крыловскую краткость и выразительность. Хотя сюжет в басне разработан еще слабо и персонажи обрисованы общо, басня находилась в том основном русле развития жанра, которое позднее, у Крылова, привело к созданию басни по типу маленькой комедийки.

Послесумароковская басня развивалась в русле сложившихся традиций. Дальнейшему совершенствованию ее поэтической формы способствовали басни В. Майкова. Окончательное перемещение внимания баснописца на рассказ происходит у И. Хемницера. Он широко использует форму авторского обобщенного рассказа о событии, действии, случае. Это касается и басен с моралистической направленностью («Строитель», «Лошадь с возом»), и басен социально-политических («Привязанная собака», «Лестница», «Побор львиный», «Добрый царь»). Но в сравнении, например, с Сумароковым у Хемницера басенный рассказ изображается как действительный случай.

Басня Сумарокова «Единовластие» начинается с выражения авторской мысли: «Единовластие прехвально, а

многовластие нахально. Я это предложу во басенке, которую скажу». Взяв определенный тезис, Сумароков в повествовательной части басни (9 строк) доказывает его путем сопоставления стоглавого Дракона с единоглавым. При стоглавом «согласья не было законов ниоткуду», при единоглавом «согласен был закон». Дальше, в восьми строчках, выражена мысль, что не может быть счастья там, «где равных множество владеющих судей». Хотя басня опирается на аллегорию, аллегория остается лишь иллюстрацией к основному тезису. Сюжета, как такового, нет, басенные персонажи не получают самостоятельного значения.

В основу басни Хемницера «Добрый царь», напротив, положен совершенно конкретный случай, имевший будто бы место в действительной жизни.

Хемницер не говорит от своего лица, как Сумароков, повествование ведется в нейтральной форме, выводы сами собой вытекают из рассказанной истории. Впечатление от басни Хемницера имеет более целостный и сильный характер, потому что достигается с помощью образной картины.

Другим типом построения повествовательной части в басне является изображение события в виде сценки. Авторское повествование сочетается в этом случае с диалогом персонажей. Басня шла на сближение с комедией. Басня «Стрекоза» написана Хемницером на сюжет, до него обработанный в русской поэзии Сумароковым. Однако она существенно отличается от басни его предшественника. Басня Сумарокова, хотя и строится на диалоге Стрекозы и Муравья, описательна. В ней преобладает, кроме того, не образное, пластическое изображение, а эмоциональное начало:

В зимне время подаянья
Просит жалко Стрекоза,
И заплаканны глаза
Тяжкого ее страданья
Представляют вид.
Муравейник посещает
Люту горесть извещает...

Это жалостливое начало оказывается преобладающим и в диалоге персонажей, особенно в речи Стрекозы («стражду», «сжалься, сжалься», «утоли»).

У Хемницера сюжетное положение обозначено предельно кратко и конкретно:

Все лето Стрекоза в то только и жила,
Что пела;

А как зима пришла,
Так хлеба ничего в запасе не имела...

Баснописец не торопится заявить о своем отношении к персонажам, он лишь вводит в событие. Так же строится и диалог. Он нагляден, эмоциональное начало в нем приглушено. Отношение к героям совершенно определенно, но оно лишено прямолинейного, открытого дидактизма.

— Да как же целое ты лето
Ничем не запаслась?— ей Муравей на это.
— Так, виновата в том; да что уж, не взыщи:
Я запастися все хотела,
Да лето целое пропела,
— Пропела? Хорошо! поди ж теперь свищи.

Диалог в басне становится более выразительным, обретает оттенки живой речи, насыщается бытовыми подробностями. В одной из лучших басен Хемницера «Воля и неволя» рассказ собаки приближается к крыловской реалистической живописи. Она с упоением расхваливает свою сытую жизнь у хозяев голодному, отощавшему волку:

Нет, то-то жизнь-та как у нас!
Ешь не хочу всего, чего душа желает:
После гостей,
Костей, костей,
Остатков от стола, так столько их бывает,
Что некуды девать!
А ласки от господ уж — подлинно сказать!

Басни Хемницера подготавливали переход жанра на новую ступень его художественного развития, предваряли простоту крыловских сюжетов, их естественность и жизненность.

Особое значение в басне имеет форма повествования. Обыкновенно изложению сообщается характер устной речи, обращенной к собеседнику. Форма устного сообщения басенного случая усиливала роль рассказчика, личности повествователя.

Повествование в басне Крылова, хотя и осуществлялось с установкой на устную речь, было лишено разговорной естественности и простоты. Это объяснялось состоянием литературного языка в его эпоху, а также невыработанностью басенной формы. У Ломоносова манера повествования становится более художественной. Басня начинает принимать характер непосредственного разговора. Форма устного рассказа ощутима в обращении к читателю: «Послушайте, что старому случилось...» Даже обоб-

щающая мысль басни, ее мораль выражается в реплике повествователя, сохраняющей интонации живой речи: «Жениться хорошо, да много и досады». Изображение становится зрительно ощутимым:

Он ехал на осле, а следом парень шел;
И только лишь с горы они спустились в дол,
Прохожий осудил тотчас его на встрече.

Или:

Старик сошел с осла и сына посадил,
И только лишь за ним десяток раз ступил,
То люди начали указывать перстами:
«Такими вот весь свет наполнен дураками:
Не можно ль на осле им ехать обоим?»
Старик к ребенку сел и едет вместе с ним.
Однако, чуть минул местечка половину,
Весь рынок закричал: «Что мучишь ты скотину?»

Интонация басенного стиха легкая, достаточно изящная и богатая оттенками, но в основе своей шутливо-ироническая.

Сказовая форма Сумарокова в сравнении с его предшественниками отличалась большим разнообразием. Но в любом случае басня для Сумарокова, как справедливо отметил исследователь литературы XVIII века Г. А. Гуковский,—«беседа с читателем». Он свободно размышляет по поводу основной темы, сопровождает свои размышления оценками персонажей, их действий, допускает отступления. Главным для него было не воспроизведение басенной картины, а выражение отношения к нравственному поведению недостойных людей:

В павлиньих перьях Филин был
И подлости своей природы позабыл.
Во гордости жестокой
То низкий человек, имущий чин высокий.

Его басни в этом случае превращались в монолог автора. Окраска языка, хотя и была бытовой, отражала, однако, особенности разговорного языка культурной части дворянства.

В тех баснях Сумарокова, где обозначился поворот к изображению действий персонажей, меняется повествование. Диалог героев почти вытесняет монологическую речь автора, повествователя. Басня «Волк и Ягненок» представляет в этом отношении большую удачу Сумарокова. Персонажи его наделены способностью думать, говорить, чувствовать. Они существуют как бы независимо от автора. Не автор, не рассказчик, а они раскрывают своим поведением главную мысль басни, предельно кратко сфор-

мулированную позднее Крыловым: «У сильного всегда бессильный виноват».

Действия персонажей в басне принимают характер отдельного случая. Это способствует созданию впечатления, иллюзии, что все изображенное в басне — правда. Весьма характерны уже зачины басен Тредиаковского: «Подавился костью острой Волк в некий день...» («Волк и Журавль»), «Щастливо Козленок некогда уйти успев...» («Козленок и Волк»). У Сумарокова наряду с таким приемом («Шалунья некая в беседе...») басни насыщены подробностями русской жизни («Шалунья», «Кулашный бой»).

Сказ как основная особенность басенного повествования получает дальнейшее развитие у Майкова. Рассказывая в басне «Лягушки, просящие о царе» историю о том, как лягушки получили по своей просьбе сначала одного, а потом другого царя, Майков сопровождает этот рассказ развернутой характеристикой переживаний лягушечьего народа и поведения двух царей — «обрубка дерева» и аиста. Автор как бы сам верит в рассказанную историю как в действительно случившееся происшествие. Развитие действия имеет вначале комический характер, когда лягушки «чурбан, а не царя в царе своем нашли». С появлением второго царя — аиста — события принимают трагический характер:

Приняв престол, аист лягушек всех считает,
Обидчиков хватает
И их глотает.

А так как «царь их всякий день не может, чтоб не есть», он скоро истребил не только обидчиков, но и весь лягушечий народ.

Сатирическая острота басни была запрятана в подтекст, она в иронической интонации баснописца. Комический эффект создает поведение лягушек, умирающих от страха при виде царя. А царь — «обрубок дерева», брошенный Юпитером в воду.

Перед царем тварь бедная дрожит,
А царь лежит,
Поклонов их не примечает
И ни словечушка на речь не отвечает,
Которую ему лягушки говорят.

Сатирическое дарование Майкова проявляется в этой басне с особой силой. Однако рассказ о лягушках, просивших царя, чтоб истребить неправду и несправедливость, ведется в наивной, простодушной манере.

Простодушие повествователя становится отличительной особенностью басни Хемницера. Речь его бесстрастна, иронические или шутливо-иронические оценки отсутствуют. Бедняки, богачи, ослы, лошади и другие персонажи вполне натуральны, рассказываемые истории убеждают. Вот лошадь отказалась взять часть поклажи у осла, но «под ношей пал» осел, и она «ее одна с ослиной кожей несть была принуждена» («Лошадь и осел»). «Лошадь воз с каменьями» везла, и хотя ей было очень тяжело и она устала, но «до места довезла», потому что пыталась дотянуться до воза с сеном, что шел впереди («Лошадь с возом»). Эта безыскусственная манера повествования определила своеобразие стиля басен Хемницера.

Особенность художественного мышления в его ассоциативности, в сближении явлений по их сходству или противоположности. И чем богаче освоение художником связей между различными явлениями, тем бо́льшие возможности открываются перед ним в образном воссоздании действительности, в точности и выразительности ее художественного перевоплощения. Широта ассоциативного мышления составила основную особенность таланта Хемницера. Отсюда та точность художественных образов, найденных им для выражения его мысли, те неожиданные параллели, которые возникали в его баснях между бытовыми явлениями и явлениями нравственного и общественно-политического порядка.

...Счастие иной отвагой получает,
И смелый там найдет,
Где робкий потеряет,—

эта мысль находит образное выражение в бытовой зарисовке басни «Куры и Галка». Галка захотела поклевать с курами хлебных крошек, но не сумела, потому что пугалась взмаха руки хозяина, разбрасывающего корм.

А куры между тем, как робости не знали,
Клевали крохи да клевали.

Хемницер умел применить тот или иной сюжет, рассказать его просто, но за наивной, простодушной формой изложения стояло знание жизни. Именно поэтому басня подводила читателя рассказанной историей к единственно правильному выводу. Простодушие рассказчика-повествователя становилось формой художественного проявления смешного, сатирического начала в басне Хемницера.

Хозяин некакий стал лестницу мести;
Да начал, не умея взяться,

С ступеней нижних месть. Хоть с нижней сор
сметет,
А с верхней сор опять на нижнюю
спадет...
На что бы походило,
Когда б в правлении, в каком бы то ни было,
Не с вышних степеней, а с нижних начинать
Порядок наблюдать.
(«Лестница».)

Уже само сравнение в басне разнородных явлений, сходных, однако, в главном — отклонении и в одном, и в другом случае от нормы,— заключало сатирический смысл. Сатира Хемницера не похожа на сатиру, например, Сумарокова или Кантемира. Белинский отмечал «чудовищную разницу» «между притчами Сумарокова и баснями Хемницера», видел эту разницу прежде всего в характере выражения у него комизма. У Хемницера, подобно Фонвизину, сатира «реже переходит в преувеличение и карикатуру, становится более натуральной по мере того, как становится более поэтическою»[1]. Если учесть, что басни Хемницера в своем художественном содержании отличались, как уже говорилось, бóльшим демократизмом в сравнении с предшественниками, то нельзя не признать, что баснописец подошел к форме басенного повествования, свойственной реализму.

Басня И. А. Крылова — следующий, высший этап в развитии жанра. Связан он уже с реализмом. Однако, как правильно заметил Белинский, «Крылов много обязан Хемницеру»[2]. Это касалось прежде всего формы повествования, стилевой манеры, ставшей и у Крылова главным средством создания комического эффекта. Но в отличие от Хемницера в басне Крылова личность повествователя сливается с образом народа, отражает его практический смысл, его простодушие, его насмешливость, особенности его речи. «Крылов — вполне народный писатель»,— заметил о нем Белинский[3].

В последующем литературном развитии, включая и социалистический реализм, жанр утратил свои позиции. Единственным его крупным представителем в литературе XX века является Д. Бедный. Сохраняя жанровую форму, он сообщил басне иное направление в соответствии с особенностями эпохи.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. X, с. 290.
[2] Там же, т. VII, с. 442.
[3] Там же, т. VII, с. 130.

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ, А. П. СУМАРОКОВ, Г. Р. ДЕРЖАВИН, В. В. КАПНИСТ

Из истории и теории жанра

Жанр элегии, как известно, зародился в эпоху античности, в литературе древней Греции и взял свое начало от фольклорного жанра «заплачки». Элегия нового времени сохраняет генетическую связь со скорбно-печальной эмоциональной окраской, свойственной обрядовому жанру причитания. На первых порах своего развития элегия не была лирическим жанром. Тематически она совпадала с эпосом, хотя и исполнялась от первого лица. Близость ранней элегии к эпосу подтверждалась, помимо тематических признаков, и другими жанрово-композиционными ее особенностями — особенностями метрики и строфы. Гекзаметры в первом стихе и пентаметры — во втором образовывали двустишье, получившее название элегического дистиха, использовавшегося и в эпосе.

Эти особенности метрической структуры жанра, указывающие на первоначальную связь его с эпосом, сохранятся за элегией на весь античный период ее развития. И только в новой литературе будут ею утрачены. Так, в русской поэзии классицизма будет использоваться главным образом александрийский стих (шестистопный ямб), хотя не исключались из художественной практики и другие метрические формы (трехстопный ямб с перекрестной рифмой, четырехстопный анапест). Несмотря на устойчивость метрико-строфической связи древнегреческой элегии с эпосом, ее развитие пошло по пути усиления в ней лирического, индивидуального начала. В римской поэзии элегия обратится уже к разработке мотивов интимных, преимущественно любовных переживаний. Традиции римской элегии будут восприняты лирикой средневековья.

Поэтика европейского классицизма, опираясь на античные традиции, закрепила две разновидности жанра элегии: «плачевную», что «в одеждах траурных, потупя взор уныло», «скорбя над гробом слезы льет», и любовную, рисующую «влюбленных смех, и слезы, И радость, и печаль, и ревности угрозы»[1]. Однако в практике живого литературного процесса элегия в европейском классициз-

[1] Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 68.

ме получает развитие преимущественно как элегия любовная и в этой своей разновидности достигает значительных успехов.

В русской поэтике классицизма жанровые признаки элегии, как и других жанров, были сформулированы Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве». В редакции 1774 г. он снимает все детали первоначальной характеристики элегии и ограничивается указанием ее общих, интонационно-тематических особенностей. При этом речь идет лишь о любовной элегии.

Сумароков формулирует и главное требование к создателю элегий. Он должен изображать неподдельные человеческие чувства. А это возможно, по Сумарокову, при наличии собственного, личного опыта поэта: «Коль хочешь ты писать, так прежде ты влюбись». Не умствования, не «притворство»— оно «противнее всего элегии»,— а живое движение чувств («и хладно в ней всегда без страсти стихотворство») определяет жанрово-стилевую основу элегии. В ней поэт «восклицает» «едино только то, что сердце говорит», и оттого «плачевной музы глас быстрее проницает».

Художественная практика русских элегиков XVIII века оказалась значительно богаче их теоретических определений. В творчестве Тредиаковского, а потом Сумарокова и особенно его учеников (А. А. Ржевского, А. А. Нартова, Нарышкина С. В. и др.) действительно преимущественную разработку получает любовная элегия. Но она не была единственной разновидностью этого жанра в русской литературе XVIII века. Уже Тредиаковский, опиравшийся в своих теоретико-литературных трудах больше на поэтику древних и говоря об элегии как об одной из разновидностей «песни», не сводит ее содержание только к мотивам любви. Он допускает, что предметом ее, помимо любовного, может быть и «важное». Главное для него в другом: «Подлинно, хотя важное, хотя что любовное пишется в элегии, однако всегда плачевною и печальною речью то чинится».

Как элегическая воспринимается Тредиаковским тема смерти в стихотворении так и названном им —«Элегия о смерти Петра Великого». У Сумарокова также, наряду с элегиями любовными, были элегии, написанные им на смерть близких ему людей. Элегиями назвал он и те свои стихотворения, в которых лирическое переживание было вызвано крупными неприятностями иного жизненного содержания.

Мотивы смерти, утраты лирическим героем близких или смерти известных современников будут разрабатываться в русской поэзии и после Сумарокова — Державиным, Капнистом и др. поэтами XVIII века. Они останутся характерными и для элегии XIX—XX веков, вплоть до советской поэзии (к примеру, «Я убит подо Ржевом» А. Т. Твардовского).

Таким образом, начиная с Тредиаковского и Сумарокова, в практике русской элегической поэзии складывались две жанровые разновидности «песни грустного содержания» (Белинский). Опираясь на живой русский литературный процесс XVIII века, Н. Остолопов назовет разновидности стихотворения, посвященного «слезам и жалобам»: еротическая и треническая элегия. Он наметит отличие одной от другой. Если элегия еротическая «занимается одною только любовью и всеми от любви происходящими следствиями», то треническая, по Остолопову, характеризуется большим разнообразием лирических мотивов: «описывает печаль, болезнь и всякое несчастливое приключение».

Лирическое содержание русской элегии. Особенности композиции и образно-стилевой системы

Итак, в русской поэзии XVIII века жанр элегии складывался со своей тематикой, композиционными формами, интонационно-стилевой системой. Если торжественная ода предметом изображения избрала лирическое состояние того человека, для которого государственные интересы совпадали с его личными, утверждала в качестве идеала личность, в которой общественное начало было доминирующим, то предметом элегии стала сфера внутренних, интимных переживаний частного человека.

В основе элегии XVIII века обычно лежала конкретная жизненная ситуация: разлука влюбленных, охлаждение или неверность одного из них, смерть близких. Лирический сюжет строился на движении переживаний лирического «я». В противоположность оде, содержание чувств элегического героя имело интимный характер, передавались они в форме его личной исповеди. Поэтому в основе композиционной организации лирической темы в элегии лежал монолог лирического «я». Он имел обычно, как и в оде, характер обращенной речи. Но если в высоком лирическом жанре, создававшемся преимущественно по случаю знаменательных событий государственной или

придворной жизни, поэт обращался соответственно к монарху или крупному вельможе, и лирическое содержание оды основывалось на похвалах «лицу» и восхищении подвигами храброго «Росса», то обращенность элегии имела иной характер. К себе, возлюбленной, жене, сестре, другу адресовывалась элегия поэтом классицизма. Из монолога-исповеди вырисовывалась конкретная лирическая ситуация.

Если посмотреть на русскую элегию в ее развитии, она позволит заметить известную эволюцию в структуре ее лирического содержания, ее образной и интонационно-стилевой системы.

Элегии, созданные на раннем этапе становления этого жанра в русском классицизме, характеризовались единством выраженного в них чувства. Авторы их, особенно элегий «на случай», отталкивались от конкретного факта, имевшего место в их жизни. Это нашло выражение уже в самих названиях стихотворений: «На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной» А. П. Сумарокова или «На смерть сына» В. В. Капниста. Эмоциональное восприятие единичного факта и составило лирическое содержание такой элегии. Переживание героя раскрывалось в конкретных биографических моментах. Такой характер имеют элегии Сумарокова, написанные им на смерть сестры или болезнь жены.

Образную структуру лирического повествования в элегии, посвященной Е. П. Бутурлиной, составляет любовь поэта к сестре, их душевная близость, неожиданность ее смерти, безутешность его горя, сознание необратимости случившегося. Схожая ситуация намечена и в элегии, написанной на болезнь жены, поскольку эти два события совпали по времени. Поэт вновь проникается теми же чувствами, которыми был охвачен при известии о смерти сестры: в его «нет сердце мочи».

— Я всем терзаюся, что в мысли ни беру.
Стерплю ли я удар должайшия разлуки,
Когда зла смерть... И я, и я тогда умру,
Такою же сражусь, такою же судьбою,
В несносной жалости страдая и стеня.
Умру, любезная, умру и я с тобою,
Когда сокроешься ты вечно от меня[1].

Поэтические средства, использованные Сумароковым в одной и другой элегиях (эпитеты, фигуры умолчания, повторы), передают напряженность эмоционально-психологи-

[1] Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 157.

ческих переживаний «я» поэта. Но переданы они в прямой, неопосредованной форме и отличаются единой эмоциональной окраской. Обе элегии по своему содержанию могут быть отнесены к тому виду, который известен в мировой литературной традиции как элегия-оплакивание. Они в наибольшей степени сохраняли связь с изначальной традицией, идущей от фольклора.

По характеру развития лирической темы к этим элегиям примыкают любовные элегии Сумарокова. В композиционном отношении они представляют собой также монологи лирического «я», раскрывающие непосредственную эмоционально-психологическую реакцию героя на конкретную ситуацию. Этой ситуацией могла быть измена возлюбленной, ее охлаждение, разлука с нею, ее смерть. Переживание человека, поставленного в определенные обстоятельства, освобождалось от всего «случайного» и «постороннего». Наиболее характерна для любовной элегии Сумарокова ситуация разлуки влюбленных. На ней строится и одна из наиболее значительных в художественном отношении его элегий —«Уже ушли от нас играние и смехи». Ее лирический сюжет укладывается в простейшую схему: он любит, а она увлеклась другим. Но герой верит, что ее увлечение пройдет, и любовь ее вернется к нему. Ему, однако, горько сознавать, что это случится лишь в будущем. И хотя его сердце наполняется горечью, в нем нет недоброго, мстительного чувства: «вечные печали» он готов оставить себе, а ей желает спокойствия и радости.

Переживания лирического героя переданы психологически правдиво. Но чувство статично, и формы его выражения гиперболизированы. Это в значительной степени определило условность образа переживания, хотя мы и готовы признать, что в элегии Сумарокова изображены не чувства человека вообще, а человека определенного темперамента, культуры и нравственных качеств.

В элегии «Другим печальный стих рождает стихотворство...» при сохранении мотива любви разработан один из его вариантов: он любит, а она кокетничает, «сулит увидеться, сулит, не держит слова». Элегия передает переживания, порождаемые неуверенностью в ответном чувстве и вызывающие душевные страдания. Противоборство разных мотивов в душе героя приводит его к сознанию своего бессилия победить страсть в собственном сердце: «Мой дух воспламенен, и вся пылает кровь: Несчастлив человек, кто чувствует любовь». Движение чувств, их переходы из

одного состояния в другое — от «лютейшия досады» «в нежнейшую любовь»— определяется мучительной ревностью, овладевшей героем. Но и пребывая в таком состоянии, он, как и лирический персонаж в предыдущей элегии, не желает любимой зла («Я не буду твой злодей»).

В элегиях Сумарокова лирическую тему ведет человек благородный в своих чувствах, великодушный, гуманный, но горячий, нервный, вполне соотносимый с личностью их автора.

Изображение переживаний человека в связи с конкретным фактом или событием его частной жизни, единство чувства и его эмоциональной окраски составит особенность элегии классицизма в раннюю пору ее развития.

Творчество Сумарокова, в сравнении с Ломоносовым, отличало большее разнообразие жанров, в том числе и лирических. Переживания лирического персонажа как «частного» лица вливались в общий поток творчества писателя, однако жанровые границы чувств «одического» или «элегического» «я» еще сохранялись. Эпоха 60—70 гг. отмечена в поэзии взаимопроникновением лирических мотивов.

Изменение общей ситуации в литературе второй половины века способствовало расширению и обогащению лирического содержания жанров интимной лирики. Элегия выходит за пределы отведенной ей сферы переживаний, вызываемых событиями частной жизни. Это проявилось в первую очередь в т. н. тренической элегии. Эта элегия начинает оплакивать смерть не только родственников, но смерть именитых современников поэта, т. е. обращается к фактам и событиям, имеющим общественное значение. Наряду с мотивом оплакивания умершего, в ней разрабатывается другой мотив — и он становится главным — прославление умершего.

В элегиях Сумарокова «На смерть Ф. Г. Волкова», «На смерть Татьяны Михайловны Троепольской», «На преставление графа Алексея Григорьевича Разумовского» переданы скорбные чувства, вызванные известиями о смерти этих лиц, с судьбами которых пересеклись жизненные пути поэта. Т. М. Троепольская —«прекрасна женщина и Мельпомены дщерь». С нею, «первою актрисой императорского придворного театра», были связаны успехи его трагедий и первые шаги русского театра: «Ей память вечная!». С Федором Григорьевичем Волковым, талантливым актером, признанным режиссером, у Сумарокова сложились и деловые и личные отношения: создатель русского драма-

тического репертуара, он закладывал с Волковым основания русского национального театра. Неожиданность его смерти в молодом возрасте потрясает Сумарокова и вызывает опасения за судьбу их общего дела, за судьбу русского театра: «В небытие сей храм перенесется, И основание его уже трясется». В графе Разумовском он «оплакивал» «просвещенного» вельможу, идеал государственного деятеля, который «добродетелью единой отличался» и «весь свой прожил век, Как должен проживать честнейший человек».

В переживаниях лирического субъекта в этих стихотворениях чувство скорби утрачивает свой узко личный, интимный характер, обретает общественную форму. Сумароков печалится в них не как частный человек, а как гражданин и сын своей эпохи, живущий большими общественными интересами и обеспокоенный в связи с уходом этих людей из жизни судьбами русской культуры и просвещения.

В ином лирическом ключе написана Сумароковым элегия «Все меры превзошла теперь моя досада...». В ней выражены переживания автора, вызванные постановкой на московской сцене, вопреки его воле, трагедии «Синав и Трувор». В действиях московского главнокомандующего Сумароков увидел направленный против себя злой умысел. Лирический строй этой элегии сближает ее с сатирой Сумарокова. В ней выражено в острой эмоциональной форме чувство досады, переходящее в отчаяние от сознания своей беспомощности перед властью сильных, оскорбленного достоинства русского писателя, но и гнев против «гонителей художеств и наук», против «непросвещенных вельмож», носителей «невежества и грубости».

Лирический субъект во всех этих элегиях не является открытием жанра. Он может быть соотнесен в одном случае с лирическим героем оды Сумарокова, в другом — его сатиры. Нравственные качества этого героя — гражданственность позиции, острое неприятие несправедливости, душевная чуткость — несомненно идут от личности самого автора. Психологическое, эмоциональное содержание определяется в данном случае своеобразием личной судьбы поэта, его взаимоотношениями с окружающим миром, его общественной позицией. Но Сумароков ограничен еще в средствах поэтического воплощения этих переживаний. Поэтические приемы и украшения, использованные в них, имеют традиционный для поэзии классицизма характер и отличаются, хотя речь идет о «среднем» жанре, сравнительной

«высокостью». Она достигается благодаря использованию славянизмов («Восплачь и возрыдай и растрепли власы...») и набору имен мифологических и литературных персонажей, вызывающих определенные ассоциации и сообщающих элегии рационалистичность. Этому способствует также гиперболизация чувств лирического героя, обилие вводимых с этой целью вопрошений, восклицаний, уподоблений.

Жанр элегии получит развитие у учеников Сумарокова. Они разрабатывали по преимуществу любовную тематику. Расширение жанрового диапазона пойдет в их элегии другим путем. В элегиях А. А. Ржевского, одного из наиболее талантливых представителей сумароковской линии в развитии жанра, исходная ситуация — измена, разлука, охлаждение — сохраняется. Но движение переживаний утрачивает исключительно лирический характер, свойственный элегии Сумарокова. В лирический сюжет вводится «третье» лицо. Усложняются поэтому композиционные связи. Если у Сумарокова лирическое содержание элегии составляли страдания героя, разлученного с возлюбленной, в их «чистом» виде, то у Ржевского, с введением третьего персонажа — а он «соперник» или «соперница»— параллельно с мотивом разлуки разрабатывается мотив ревности. Переживания покинутого приобретают качественно иной характер. Так, в элегии «Свершилося теперь сердечно предсказанье...» или «Доколе мучиться, горя в любви, стеня?..» третьим персонажем является «она». И герой оказывается во власти двух противоречивых «страстей»: новая любовь, овладевшая его сердцем, не взаимна, а перед той, что продолжает его любить, он испытывает чувство вины.

В ряде элегий, таких, как «Мучительная страсть! Престань меня терзать!..» или «Размучен мыслями... О вид очам прелестный...», «Не знаю, отчего весь дух мой унывает...», Ржевский, раскрывая любовные переживания, пытается показать момент зарождения чувства любви в лирическом герое, его развитие. Усложняя разработку мотива любви, он выходит за рамки изображения переживаний покинутого человека или радостей любви. В элегии «Чего еще теперь, судьба, ты не наслала!..» душевные страдания лирического героя имеют вторичный характер. Они не связаны прямо с конкретной ситуацией — разлюбила, изменила, покинула — хотя один из названных мотивов угадывается как причина нарушения душевного равновесия героя. Элегия, построенная традиционно

как монолог, содержит «стенания», жалобы, но они не обращены к «несклонной», как в других элегиях, а имеют более общий характер, направлены на «время лютое», выражают неудовлетворенность лирического субъекта жизнью в целом, утрату интереса к ней.

В этом русле пойдет развитие элегии Хераскова. Элегические настроения «я» поэта утратят у него конкретно-биографическую мотивировку и в своей основе будут предвосхищать мотивы и интонационно-стилевую систему будущей медитативной элегии конца XVIII — начала XIX века, создававшейся уже за пределами классицизма (Г. П. Каменев, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский).

Таким образом, в элегии Сумарокова и его ближайших преемников при сохранении связи с жанровым каноном намечается отход от строгой нормативности. Это проявилось и в расширении диапазона лирического содержания элегии, и в осложнении лирического сюжета эпическими мотивами, и в изменении художественной природы лирического «я».

Дальнейшее движение жанра по этому пути будет обозначено элегией 70-х гг. Ф. Я. Козельский, М. И. Попов, А. А. Аблесимов разрабатывают, вслед за Сумароковым, те же элегические мотивы: несчастной любви, измены, разлуки, охлаждения. Вместе с тем в некоторых элегиях авторы, хотя и робко, идут к социально-бытовой мотивировке лирического переживания, что отсутствовало в любовной элегии Сумарокова. «Он» и «она» в элегии Козельского «Свершилось то со мной... О лютых бед начало!..» разлучены, но причиной их разлуки выступает не переменчивость чувств, не их непостоянство, а внешние обстоятельства — воля родителей. У Попова социальные мотивы разлуки влюбленных обозначены более отчетливо. Герои его элегии «Прешли ласкания, напасть моя открылась...» разлучены, потому что «она» предпочла его любви «злато» его соперника: не любовь уже, а «корысть» ее «к другому привлекла»[1].

Вызванный развитием сентиментализма поворот литературы к сфере внутренней жизни отдельной личности активизирует процесс взаимопроникновения лирических мотивов, приведет к существенной перестройке и жанровых структур классицизма. Элегия последних десятилетий века включает в себя новый материал, расширяет общие формы его воплощения в образе переживания. Происхо-

---

[1] Поэты XVIII века. В 2-х т. Л., 1972, т. 1, с. 548.

дят изменения во внутренней структуре образа и в его стилевом выражении.

Особенно усложнится лирическая тема в тренической элегии, элегии-«плаче». С этой жанровой разновидностью элегии мы встретимся в творчестве ряда поэтов последних десятилетий XVIII века. На смерть сыновей написаны элегии Петровым и Капнистом, на смерть жены — Державиным. Его «Плениру» оплакивает в нескольких элегиях связанный с нею родственными узами Капнист. Подобно Сумарокову, все эти поэты отталкиваются от конкретных, биографических фактов, передают непосредственные переживания определенного лица, его печаль и страдания и отличаются повышенной эмоциональностью в выражении чувств.

Элегия Державина «На смерть Катерины Яковлевны» представляет собой оплакивание поэтом своей умершей жены. Но мотив скорби, в отличие от Сумарокова, не является уже единственным в элегии, посвященной смерти близкого человека. Он сочетается с мотивом прославления умершей. Переплетаясь, эти мотивы образуют лирический сюжет, в котором и печаль и похвалы не выступают уже в прямой, неопосредованной форме. Державин создает образное, зрительно-ощутимое представление о Катерине Яковлевне и ее нравственном облике. Элегия представляет собой монолог, строится на приеме психологического параллелизма. Образ милой супруги создается путем уподобления ее «ласточке сладкогласной домовитой». Своеобразно используя традиционный образ ласточки, вызывающий определенные ассоциации, Державин добивается особой эмоциональной выразительности. Кульминационной точкой в развитии лирической темы является противопоставление образа сравнения основному образу, что подчеркивает остроту психологического восприятия факта смерти близкого человека, невосполнимость понесенной утраты:

О ты, ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, моя супруга милая,
Не увидишься век уж со мной.
. . . .
Все опустело! Как жизнь мне снести?[1]

Образ оплакиваемой впервые в элегии обретает некую художественную самостоятельность и одновременно с этим

---

[1] Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957, с. 207.

используется как композиционный прием для раскрытия переживаний лирического субъекта. Развивая тему утраты, Державин идет от переживания.

Субъективно-лирическое начало в элегии при внесении сюжетных мотивов остается главным. Именно оно определяет эмоционально-психологическое развертывание мотива утраты и печально-скорбную интонацию, соответствующую содержанию стихотворения.

Элегия Капниста «На смерть сына», названная им, как многие другие его элегии, одой, соединяет в себе, как и державинское стихотворение, в трансформированном виде мотивы оплакивания и прославления умершего, но включает в свою структуру и третий, отсутствовавший у Державина — мотив утешения. Эти элегии, при всем различии таланта, мастерства, жизненных судеб их авторов, изменениями в структуре поэтического воспроизведения чувства скорби, подтверждают факт развития жанра. Элегия утрачивает в последнюю треть века форму прямого выражения душевных переживаний. Создаваемый в ней образ переживания начинает строиться по законам лирических композиций — на основе ассоциативно-метафорической образности.

Более заметные изменения в структуре лирического переживания, в сравнении с Сумароковым, происходят в последние десятилетия XVIII века в элегии, писавшейся на смерть известных современников. Исходная ситуация в ней сохраняется. Смерть князя Мещерского, графини Румянцевой или генерала Бибикова послужила Державину основанием для написания стихотворений. Однако сама по себе смерть этих лиц не вызывала и не могла вызвать в его душе той боли, которая определила лирическое содержание и эмоциональную атмосферу его элегии, посвященной смерти, например, его жены. Социально и психологически они были отдалены от поэта. Смерть князя Мещерского — жизнелюба и хлебосола, известного всей столице, потрясает Державина другим — своей неожиданностью. Смятение души, вызванное ею, побуждает поэта к размышлениям о вечных вопросах человеческого бытия и психологически мотивирует настроение и душевное состояние элегического «я».

Композиционно стихотворение выдержано в монологической форме, но имеет характер обращения. Лирическая мысль движется от общего размышления о смерти через восприятие смерти конкретного человека — князя Мещерского — к переоценке поэтом жизненных ценностей.

Размышление вначале имеет достаточно отвлеченный характер: это мысли о неизбежности смерти всего живого на земле («без жалости все смерть разит»), о неумолимом беге времени («в вечность льются дни и годы»), о скоротечности человеческого пребывания на земле («Едва увидел я сей свет, Уже зубами смерть скрежещет»), о вечном законе жизни («приемлем с жизнью смерть свою»).

Лирическую тему жизни и смерти Державин развивает, прибегая к традиционной для классицизма образности. Она основана в одном случае на устойчивых ассоциациях, относящихся к сфере «высокого» («Как в море льются быстры воды, Так в вечность льются дни и годы; Глотает царства алчна смерть»), в другом — на устной народной традиции («Уже зубами смерть скрежещет, Как молнией, косою блещет, И дни мои, как злак, сечет»). Особой эмоциональной силы чувства «я» поэта достигают во второй части стихотворения, где общие рассуждения о смертности человека сменяются описанием восприятия лирическим героем смерти отдельного, конкретного человека, хорошо знакомого ему лица.

Переход в рассуждениях от общего к конкретному побуждает поэта соотнести исходную ситуацию с собственной жизнью и с грустью признать, что и он переменился:

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,
Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен...[1]

И хотя «страстей волненье» еще будет посещать его сердце («желание честей», «славы», «богатства») и все «прейдет, прейдет в чреду свою», но он сознает, что стоит уже «в дверях вечности».

«Вопль подавленной ужасом души, крик нестерпимого отчаяния» услышал Белинский[2] в этой элегии Державина.

Традиционный для элегии этого типа мотив утешения, трансформируясь в условиях конкретной эпохи, наполняется неожиданным для жанра содержанием. Мысли о неотвратимости смерти, бесплодности попыток человека противостоять судьбе не приводят поэта к пессимизму и отчаянию, к отрицанию смысла человеческого бытия вообще. Элегия завершается призывом примириться с неизбежностью смерти, принять жизнь как «небес мгновенный дар»

[1] Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957, с. 87.
[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. 1955, т. VI, с. 629.

и насладиться ее радостями, хотя они так «пременны», так непрочны. Стихотворение дает почувствовать в Державине поэта-мыслителя, поэта-философа. Жизнь и смерть предстают у него в некоем диалектическом единстве. Этому отвечают эмоциональные контрасты в композиционной организации лирического содержания стихотворения. И хотя само развитие лирической темы основано преимущественно на ассоциативной образности, характерной для поэзии классицизма, стихотворение Державина достигает огромной художественной выразительности благодаря звучанию в его структуре разных голосов, разных эмоционально-психологических настроений.

В более спокойной интонации написана Державиным элегия «На смерть графини Румянцевой».

Исходная ситуация в ней также традиционная: смерть современницы, «почтенный прах» которой «сокрыт» «недавно в гробе новом». Графиня Румянцева, мать знаменитого полководца, прожила долгую жизнь («почти сто лет»). Испытала в жизни своей все — «и доброе и злое», но сохранила до конца дней своих высокие нравственные и душевные качества, снискавшие ей всеобщую любовь. Ее жизнь и смерть побудили поэта к размышлениям о временном и вечном, о добре и зле, о памяти, которую оставляет по себе человек на земле, о смысле человеческого бытия. Эти размышления поэта и составили лирическое содержание стихотворения. В нарушение традиционной схемы в элегии нет мотива оплакивания умершей. Развиваются лишь мотивы восхваления и утешения. Поэтическое развитие темы строится на приеме тематического параллелизма: элегия обращена к княгине Дашковой и включает в свою структуру эпизоды из ее жизни и жизни Румянцевой, всплывающие в памяти Державина и соотносимые им по контрасту.

Традиционные элегические мотивы, определяющие структуру жанра, наполняясь, как и в элегии «На смерть князя Мещерского» конкретным содержанием, раскрывают державинское понимание смысла человеческой жизни: «Одно лишь в нас добро прямое, А прочее все в свете тлен!»

Итоговая мысль поэта, сближающая данное стихотворение с другими его произведениями, в том числе с высокой одой, преломляется им к собственной жизни. Его добрые дела — в его поэзии, а назначение ее, ее смысл — в общественном служении: «Я злобу твердостью сотру». Она «обессмертит» его имя: «...Я пинт — и не умру».

Таким образом, в элегии Державина, в сравнении с Сумароковым, главным в связи с фактом смерти становится осмысление общих проблем человеческой жизни в их нравственном, социальном, философском содержании, что расширило как тематический диапазон жанра, так и границы элегической скорби. Однако общефилософский план увязан с психологическим. Вечный закон жизни преломляется поэтом к собственной судьбе. Элегическая скорбь утрачивает свою отвлеченность. Пафосность уступает место грусти. От изображения переживаний, вызванных конкретной жизненной ситуацией, к превращению этой ситуации в повод для выражения собственных взглядов по общим вопросам человеческого бытия и от них — к думам о своем будущем, осмыслению своего собственного жизненного пути — таков путь, проделанный на протяжении нескольких десятилетий элегией классицизма, писавшейся «на случай». Образ лирического героя в этой элегии становится разностороннее, обогащается новыми чертами.

Элегия, противостоящая оде в XVIII веке, в связи с развитием романтизма в литературе и поворотом ее к изображению внутреннего мира отдельного человека, становится ведущим жанром в поэзии первых десятилетий нового века. Элегические традиции, заложенные поэтами классицизма, найдут преломление в первую очередь у В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, крупнейших представителей романтизма в лирике.

В русле сумароковско-державинской элегической традиции, преображая ее под влиянием поэтики романтизма с его тяготением к поэзии индивидуального начала, будет развиваться «поэзия мысли». Одним из значительных произведений ее явилась элегия Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской». Лирическая тема, положенная Жуковским в основание этой элегии, не была новой в русской поэзии, но в ее поэтическом осмыслении и художественной интерпретации поэт-романтик, опираясь на опыт предшественников, поднимается на качественно новую ступень в развитии жанра. Хотя переживания даны Жуковским через систему образов, в том числе образов отвлеченных («Беда», «Надежда», «Судьба», «Молва» и др.), сохраняющих налет «высокости», идущей от классицизма, они переосмысляются поэтом применительно к судьбе и страданиям отдельного человека, даются в сочетании с бытовыми и психологическими деталями.

Возникающий в воображении Жуковского в связи с темой смерти мир отвлеченных символов не заслоняет поэ-

тического образа молодой женщины. «Скорбным гимном житейского страдания и таинства утрат» назовет эту элегию Белинский, оценивший глубину, силу и правдивость выраженных в ней человеческих чувств[1].

Связь с жанровой традицией сохраняет и элегия А. С. Пушкина. Ей свойственны те же жанровые приметы, что определились в предшествовавшие периоды развития. Однако утверждение поэтики реализма в творчестве Пушкина внесет качественные изменения и в жанр элегии. Отражая многообразие психологических граней в переживаниях «я» поэта, элегии Пушкина свободно соединяют высокое и обыденное, философское и бытовое, поэтическое и прозаическое, отходят от разработки лирической темы в каком-то определенном эмоциональном ключе.

Одна из лучших элегий Пушкина зрелого периода «...Вновь я посетил...» в наибольшей степени оказалась связана с традицией, идущей от Державина к Жуковскому: она объединила частную, биографическую ситуацию — приезд поэта в Михайловское после длительного отсутствия — с размышлениями на общие темы. Лирическое чувство, вызванное переменами в отчем крае и нахлынувшими воспоминаниями о прежнем его пребывании здесь, сливается с философским планом — все вокруг подвергается воздействию времени. Философская мысль и психологическое, лирическое содержание создают образное единство. Но это единство предстает в элегии как индивидуальное переживание, как психологический опыт конкретного человека, одновременно заключая в себе глубокий обобщающий смысл.

Необычайно широкий тематический и эмоциональный диапазон пушкинской элегии, подлинный биографизм ее, отражение динамики внутренней жизни поэта при объективной значимости настроений и переживаний, порождаемых эпохой и запечатленных в ее лирическом содержании,— все это сообщило жанру качественно иной характер. Муза Пушкина шла от «творений предшествовавших поэтов», но «она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде» (Белинский).

Дальнейшая судьба элегического жанра будет связана с М. Ю. Лермонтовым и Н. А. Некрасовым в XIX веке, А. А. Блоком и С. А. Есениным — в XX веке. В годы Великой Отечественной войны к жанру элегии обращались многие поэты, в том числе А. Т. Твардовский.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. 1955, т. VII, с. 185.

Заключение

XVIII век сыграл решающую роль в исторических судьбах Русского государства. Огромными усилиями всей нации в сравнительно короткий срок Россия по мощи и международному влиянию встала в ряд с крупнейшими европейскими державами.

Литература этой эпохи, отражая общенациональный подъем, направила свои усилия на формирование в русском обществе гражданского сознания. Писатели классицизма выступили с самыми передовыми идеями века: естественного равенства людей, долга и обязанностей верховной власти перед народом, соблюдения отдельной личностью принципа общей пользы, гуманного отношения к человеку. «...Наша литература, даже в самом начале ее, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий»,— сказал Белинский, рассматривая сатиры Кантемира.

Деятельность русских писателей классицизма определялась горячей любовью к молодой России, высоким чувством долга, стремлением принести своими знаниями, трудом наибольшую пользу отечеству. Об этом будет говорить незадолго перед смертью В. К. Тредиаковский: «Исповедую чистосердечно, что после истины ничего другого не ценю дороже в жизни моей, как услужение, на честности и пользе основанное, досточтимым по гроб мною соотечественникам».

Русская литература классицизма заявила о своем стремлении к правдивому изображению жизни, об интересе к общественно значимым проблемам, о нетерпимом отношении к злу во всех его проявлениях. Патриотизм, гражданский пафос, гуманизм, высокая мера нравственной и социальной требовательности будут восприняты от классицизма писателями последующих эпох и определят особенности русской художественной литературы в целом.

Эхо мужественного голоса писателей классицизма будет слышаться в творчестве поэтов-декабристов и Пушкина, в обличительном гневе драматургии и лирики Лермонтова, в ораторских интонациях поэзии Некрасова и Маяковского.

Велико значение деятельности русских писателей XVIII века в разработке художественных форм. Особенно это касалось жанров. В классицизме сложились и получили развитие те поэтические жанры, которые были наследо-

ваны литературой XIX и XX веков, включая эпоху социалистического реализма. В некоторых, в частности в жанре комедии, писатели классицизма достигли высокого уровня художественного мастерства. Это определило жизнь отдельных произведений XVIII века за пределами эпохи. Такова судьба комедии Фонвизина «Недоросль», сохраняющей и в наше время, помимо историко-познавательного, эстетическое значение. Сила ее эмоционально-психологического воздействия на современников и последующие исторические эпохи определялась глубиной постановки драматургом нравственных проблем и их художественной правдой.

В классицизме сложилось понимание места и роли литературы в общественной жизни. И хотя развитие самой литературы не представляло «единого потока», наиболее талантливые из писателей классицизма выступили с критикой недостатков современной им общественной жизни. При всей отвлеченности утверждаемых ими идеалов их нравственная высота, гражданственность определили связь литературы XVIII века с освободительными идеями эпохи. «Первым русским революционером» назвал В. И. Ленин Радищева, поставив писателя, автора «Вольности» и «Путешествия из Петербурга в Москву», у истоков русского освободительного движения.

Классицизм явился необходимым и значительным этапом в развитии художественной литературы в России. Его долгая судьба (столетие!), огромная популярность определялись глубокой связью с национальной жизнью и одновременно подтверждали жизненность его эстетических идеалов и художественных принципов для той эпохи.

Содержание

Глафира Васильевна Москвичева

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Зав. редакцией **Г. Н. Усков**
Редактор **Т. П. Казымова**
Младший редактор **А. Б. Чугунова**
Художественный редактор **Н. М. Ременникова**
Технические редакторы **О. И. Савельева, И. Е. Хилобок**
Корректор **Л. А. Ермолина**

ИБ № 9345

Сдано в набор 16.09.85. Подписано к печати 26.02.86. А 08545. Формат 84×108[1]/32. Бум. типографская № 1. Гарнитура Литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,08. Усл. кр.-отт. 10,23. Уч.-изд. л. 10,80. Тираж 35 000 экз. Заказ № 1303. Цена 55 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная ордена «Знак Почета» типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли, 214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

55 к.

